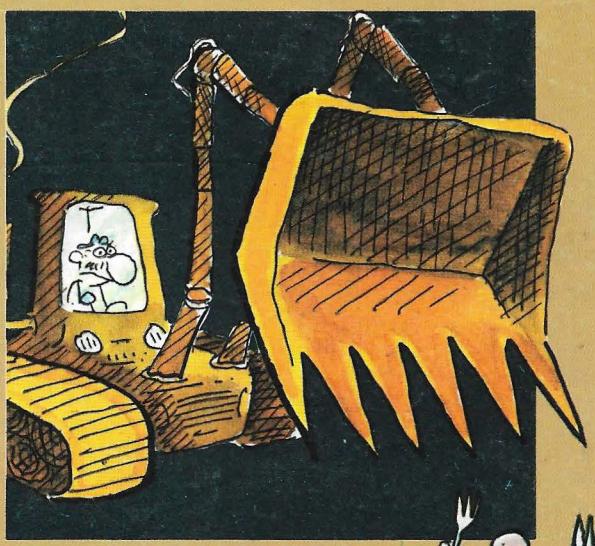
OCAK 1986 SAYI:2 300 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

YAŞAR KEMAL'İN ROMANLARI / *Raymond Williams*
BİR SOY ŞAİR / *Mehmet H. Doğan*
CONRAD: DÜZEN VE ANARŞİ / *Irving Howe*
MAVİ HAREKETİ NEDİR?



bERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI...
(okuma notları...)

IATİF DEMİRCİ

ADAM

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ

MEMET FUAT

"Bize, dünya barışına hizmet ederken milli bir gurur sağlayacak sanatçılarımız, dünya milletleri karşısına alın akıyla çıkacak şairlerimiz var. Unutmayalım onları. Unutmayalım onları demek, milli menfaatlerimizi unutmayalım demektir."

Orhan Veli (Yaprak, 1 Mart 1950)

Bu antoloji, 1920'lerin ikinci yarısından günümüze kadar uzanan altmış yıllık bir zaman dilimini kapsıyor. Seçilen şiirleri baştan sona doğru, yazılış ya da yayın tarihlerine dikkat ederek okuyanlar, çağdaş şiirimizin 1929'da **835 Satır**'la başlayışını; 1941'de **Garip**'le yenilenip büyük bir yaygınlık kazanışını; bu akıma katılmayan toplumsalcı şairlerin Serbest nazmı çeşitli yönleriyle sürdürüşlerini; 1950'lerin sonlarına doğru İkinci Yeni akımının parlayışını; bu akım içinde şiire başlayan gençlerin 1970'lerde yeniden toplum sorunlarına yönelen bir şiiri öne çıkarışlarını izleyeceklerdir.

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

GENEL DAĞITIM:
YADA A.Ş. Doktor Şevki Bey Sok. 6/A
34400 Divanyolu-İstanbul Tel: 520 74 72
Konur Sok. 17/5, 06650 Kızılay-Ankara Tel: 18 90 99

632 sayfa / 2000 TL (KDV dahil)

BÜTÜN KİTAPÇILARDA

ADAM
yeni kitaplar

YALINAYAK SOKRATES Maxwell Anderson	oyun
MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI Azra Erhat	mektup
ZENON Marguerite Yourcenar	roman
ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ Cevat Çapan	
YALNIZ VE BİRLİKTE Egemen Berköz	şiir
TARİH KÖTÜDÜR / İMZASIZ EL YAZILARI Barış Pirhasan	şiir
DÖN GÜVERCİN DÖN Cevat Çapan	şiir
UZAK KOMŞU Octavio Paz	şiir
ASIL ADI GÖKYÜZÜ Erol Çankaya	şiir
AKKOR BİLMECELER Nelly Sachs	şiir
ANNE FRANK'IN HATIRA DEFTERİ *Çeviren: Can Yücel*	anı
TEKNENİN ÖLÜMÜ Melih Cevdet Anday	şiir
KOLLARI BAĞLI ODYSSEUS Melih Cevdet Anday	şiir
RAHATI KAÇAN AĞAÇ Melih Cevdet Anday	şiir
OTELLER KENTİ Edip Cansever	şiir
BURUK DÜNYA Orhon Murat Arıburnu	şiir

ADAM
tekrar basımlar

EZGİLİ YÜREK Ruhi Su	şiir
BARBARLARI BEKLERKEN J.M.Coetzee	roman
AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR Aziz Nesin	yazılar
NAZİK ALET Aziz Nesin	öykü
İHTİLALİ NASIL YAPTIK Aziz Nesin	öykü
SURNAME Aziz Nesin	öykü
BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ I/ YOL Aziz Nesin	özyaşam
DAMDA DELİ VAR Aziz Nesin	öykü
SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM Latife Tekin	roman
BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI Latife Tekin	roman
BİR KAPI ÖNÜNDE Özdemir Asaf	şiir
YALNIZLIK PAYLAŞILMAZ Özdemir Asaf	şiir

ADAM değerli kitaplar yayınlar.

ADAM SANAT

Sayı 2, Ocak 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

BİR SOY ŞAİR 5 Mehmet H. Doğan
YAŞAR KEMAL'İN ROMANLARI 9 Raymond Williams
GERİDE BİR YERDE 12 Milan Kundera
ŞİİRİN SESİ SOLUĞU 22 Necmi Zekâ
PHILIP LARKIN 26 C. B. Cox
CONRAD: DÜZEN VE ANARŞİ 52 Irving Howe
TİYATROMUZUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ 61 Zihni Küçümen
DEĞİNMELER 63 Memet Fuat

ŞİİR

Melih Cevdet Anday, 4; Oktay Rifat, 7; İlhan Berk, 11; Arif Damar, 17; Heinrich Böll, 20; Ercüment Uçarı, 25; Hüseyin Haydar, 38-39; Ruşen Hakkı, 55; Ali Asker Barut, 65.

ARAŞTIRMA

Mavi Hareketi Nedir, 40.

BU SAYIDAKİ KARİKATÜRCÜ

Latif Demirci, 29-37, 58-59, 80.

YAYIN DÜNYASINDA

(Alıntılar) **Yazı:** Erich Fromm, 69; Jonathan Culler, 74; Ergin Koparan, 78.
Şiir: Langston Hughes, 78-79.

KAPAK

Düzen: Aydın Ülken; **Karikatür** (parça): Latif Demirci

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Er-Tu Matbaası; **Kapak Baskı:** Anabasım Sanayi ve Ticaret A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş. Dr. Şevki Bey Sokak 6/A, 34400 Divanyolu-İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 3500 TL; Altı aylık 1800 TL. Yurt dışı abonelerine posta giderleri eklenir. **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 150.000 TL; Kapak içi (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 125.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; Çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 300 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 400 TL.

Melih Cevdet Anday

DÜŞLEMİN BASAMAKLARI

Yarın günlerden ağustosböceği
Sen hep önden git
Gözlerindeki bilinmezler gibi.

Sen süreksizliğin imgesi
Sen arkada kal
Cam, kaya, put, masal öncesi.

Yarın günlerden taşkınlığımızın yüreği
Sen benimle ol
Boşluğun kuşlarla hafiflemesi.

Serçe balkonunun sevinci
Sen hep önden git
Tanıdık bakış dudağının ucundaki.

Yarın günlerden yorgunluk çiftliği
Sen arkada kal
Kederimin lodos böceği.

Yüreğimin daha az karanlık güneşi
Sen benimle ol
Uçurdum gözlerindeki çiçeği.

BİR SOY ŞAİR

Mehmet H. Doğan

"Her yaşayan insan, hayatın askeridir. Ölüm var, her zaman. Ölüm hayata sığıyor, ama hayat ölümü aşıyor."

Balıkçı öleli on bir yıl oluyor.

1965 yılında, "Yeni Ufuklar" dergisinde yayımlanan bir yazısında bunları yazıyordu. Balıkçı'nın anlatmak istediği, her ölünün arkasından, geride kalanları avutmak için yürütülen "yaşam sürüyor" mantığı değildi. Yaşam elbette sürecekti noktalanması elimizde olmayan bir sona doğru; bizim istemimizin dışında, kendi yasalarına uyarak, kayıpları ve kazançlarıyla, götürdükleri ve getirdikleriyle. Ama bu başsız-sonsuz akış içinde bir zincirin halkaları gibi birbirine ulanarak sürecek olan bir şey daha vardı: *İnsan.* Yaptıkları, ettikleriyle, yazdığı, yarattığı, değiştirdiği şeylerle.

Balıkçı, yazısının daha ilerisinde şöyle söylüyordu: "Anti-doğa beni öldürür, ama ben çocuklarımla aşarım ölümü. Çocuklarım olmazsa akrabam, sevdiklerim, onlar da olmazsa *insan* var."

Adıyla sanıyla Cevat Şakir Kabaağaçlı, kendine verdiği adla Halikarnas Balıkçısı, edebiyatımızda yaşıyorsa, yaşayacaksa ilkin bu insancıl yönüyle, edebiyatımızın ilk ve en büyük humanisti olma özelliğiyle yaşayacaktır.

O, 1886'da İstanbul'da başlayıp 1973'te İzmir'de noktalanan bu yaşamı, 87 yılda bir insanın başına gelebilecek iyi-kötü bütün sıfatlarla nitelendirilebilecek şeylerin kat kat fazlasıyla doldurmasını bilmiştir. Ama bir gün olsun *insan*'a güvenini yitirmeden; her edimini bu güvene bağlayarak, bu güvenle besleyerek. Kendini bilmeye, içindeki özü sezinlemeye başladığı günden son gününe kadar, tıpkı insanlığın uyanış çağının, aydınlanma çağının kim bilir kaç yüz yaşındaki bir üyesi gibi, gözleri doğaya dört yönden açık, onu gözleyerek, onu tanımaya çalışarak, insanı ona egemen kılmaya çalışarak yaşamıştır. Kendi sözleriyle söylersek, "hayattan, dünyadan aldığını, hatta aldığından çoğunu dünyaya vererek."

Halikarnas Balıkçısı, *Mavi Sürgün*'de kendi yaşam öyküsüne, saburluk bitkisini ve tarla kuşunu anlatmakla başlar. Öyküsü dramatik olsun diye yapmaz bunu. Saburluğun, tarla kuşunun biraz da insan biçimine girmesidir bu. Ve kitabın sonunda Balıkçı'nın öyküsü, saburluğun dev sapları, gövdesi üzerine konmuş, "güne güneşe, maviye erişmek için" durmadan öten tarla kuşunun öyküsü olur çıkar. Kurumadan, yıkılmadan, sıcağa, susuzluğa, çorak toprağa göğüs gererek yaşamdan aldığını çok daha fazlasıyla yaşama veren bir saburluk; "yaradılışa bütün canını, gönül cömertliğiyle yeryüzüne harıl harıl dökmek için" öten bir tarla kuşu.

Halikarnas Balıkçısı'nın gerek insan kişiliğini, gerekse edebiyatımızdaki sanatçı kişiliğini yaratan özelliklerin başında gelen humanist yanı, denize, deniz yaşamına, deniz insanlarına tutkunluğu ve şiir tutkusu ile bütünlenir. Cevat Şakir Kabaağaçlı'yı 1924 yılında İstanbul'da alıp Bodrum'a sürükleyen ve Halikarnas Balıkçısı yapan o ilginç yaşam serüveninin, insan-deniz-şiir üçgeninde oluştuğunu

söyleyebiliriz. Böylece onun "edebiyatımızın ilk ve en büyük humanisti" niteliğinin yanına, edebiyatımıza ilk kez denizi, deniz insanlarını, onların tutkulu ve özverili yaşamlarını sokan "deniz şairi" niteliğini de eklememiz gerekecektir.

O, kendini, nasıl bastırdığı bilinmez "duygu patlamaları"na, bu patlamalar sırasında doğuveren "kanatlı sözlere" (şiirin bir tanımıdır bu onun gözünde) kaptırıp en ıssız, en engin denizlere yelken açar.

Öykülerinin, romanlarının bütününü kaplayan bu şiirsellik havası, öykü ve roman tekniklerinin zararına işleyen bir öğe olarak çoğu yerde öne geçer, tek başat öğe durumuna gelir: bir deniz dibi; denizin koskoca dalgalarının yiyip bitirdiği çırılçıplak kaya kalmış bir ada; gündüzünü arayan bir miho kuşu; budala bir kabakla boğuşan bir vlahos azmanı; dallarını çılgın bir istekle sağa sola salmış bir ağaç; bir masmavi gök; bir dikiş yüksüğünün içine sığabilecek kadar küçük bir ocak böceğinin büyük yüreği; Akdeniz fırtınalarının imparatoru, yedi rüzgâra ferman okuyan Koca Provezza biçimine girmiş doğadaki şiir; para kazanma hırsından arınmış, kendisi için fazla bir şey istemeden vermesini, boyuna vermesini bilen; içten bir sevgiye, sıcaklığa dünyaları değişmeyen; bir balığın, bir martının, bir bitkinin, bir böceğin sevinciyle, acısıyla, kavgasıyla özdeşleşebilen insanoğlundaki şiir. Balıkçı bu şiiri yakaladığı an asıl kimliğini kazanır. Sınır tanımaz artık. Zamandı, sayfaydı, teknikti, dildi, hatta doğasal olanaklardı... hiçbir şey. Aslolan, o anda baskınına uğradığı duyguyu, şiiri çırılçıplak ortaya koymak; ondan da öte, bu duyguyu, şiiri insanlara, bundan coşacak, heyecanlanacak insanlara ulaştırmaktır. Güzel, dokunaklı, insanı büyültücü, daha doğrusu onun büyüklüğünü gösteren bir şeyi öteki insanlara sunmak, haber vermek... Bir tutkudur bu, Balıkçı'da. Sanatçının tek görevinin bu olduğuna inanır.

Kitaplarının hemen tümünü kaplayan bu şiirden birkaç örnek verecek olursak, onun nasıl, bir kalıp, bir ölçü içine sığdırılamayacağını daha iyi görürüz:

"Diz üstü düşmek, bir çeşit fırlamak, havalanmaktır."

.....

"Hovarda reis, ona helâlinden bir mezar taşı yaptırdı. Üzerine de bir 'Hu Elhayyulkayyum'dan sonra 'Hey gidi kaptan hey! engine karıştı!' yazılı idi. Toprağına deniz suları döktüler. Mezar taşına martılar gelir konardı."

.....

"Ay ışığı kirpiklerimin arasından gönlüme akıyordu. Astarte'nin çıplak beyazlığı, ay ışığında gölge salıyordu. Gövdesinde sanki nurdan bir kan akıyordu. Gözlerimi açmaktan korkuyordum. Fakat yavaş yavaş aydınlık diniyordu. Nihayet ışık sustu."

Şiirler anlatılamadığı, olduğundan başka türlü dile getirilemediği gibi Balıkçı'nın imge yüklü bu parçaları da özetlenemez, başka türlü aktarılamaz. Şiirdir çünkü onlar.

Şiir, bir yaşama biçimidir. Doğrudan doğruya yaşamın kendisinden gelir. O soluğu içinde taşımayan, taşısa bile dışlaştıramayan, şair olamaz. O soluğu canlı tutmak, yeşertmek gerekir hep. İnsan ise, bu şiiri ortaya korken, yeşertirken kendini yeniden yaratır her gün. Balıkçı'nın bütün yaşamı bu şiirle doludur. Her öyküsüne, her romanına bir çığlıkla başlar, bir patlayışla.

Mavi Sürgün'ü okurken, insan hiçbir şeyin yıkamadığı bu insanın içinde taşıdığı sonsuz sevgiyle, coşkuyla nasıl kendi kendini doğurduğunu, yarattığını gün gün hisseder. Öyle ki, kendisinin haberi olmadan anasının-babasının verdiği adı bile değiştirecek, kendi adını kendi koyacaktır.

Bu dizginsiz coşkunun, şiir tutkusunun onun yazınsal metinlerini zedelediği,

Oktay Rifat

SUDAKİ ÖLÜM

Kış uzun sürse
bir bun kaplıyor yüreği
saçlarını midyelere kaptırmış
kulesel gündüzlerin ağacından
durgun yazlara çekiliyoruz

bir yıldıza basarak gelse
ayakları daha da yuvarlak
bir pergel alsa eline
geceyi kavrıyor parmakları
beni buluyor mazgalın ağzında
beşiğinde sallanırken ölüm
kuşun ölüsü yerine suda.

---

dilini bozduğu, kimi yerde anlaşılmaz duruma getirdiği söylenmiştir haklı olarak.

Tahir Alangu şöyle diyor:

"Anlatışında, eserlerinin kuruluşundaki bu dil ve şekil düzensizliklerini unutturacak zengin bir yaşama coşkunluğu, onun eserlerini bilinen ölçüler dışında tutmağı gerektirmektedir. Bir sel halinde akıp gelen coşkun anlatışı bütün duyduklarını ortaya çıkarır, kontrol etmeğe vakit bulamadan, sıtmalı gibi yazışı yüzünden eserlerinde bazı düşük, zevksiz, şişirilmiş yerler olduğu gibi, bunlardaki sıcak samimiyet havası da bu türlü yazıştan gelmektedir. (...) Bazı hikâyelerinde şiirin fazlalığından gelen geniş ve dolaşık tasvirlerden, uzadıkça nefes kesen cümlelerden gelen bir tıkanıklık vardır..."[1]

Balıkçı'nın deniz insanlarına bakışı da bu şiirsellikle yüklüdür. Onları tarihin, masalın, mitolojinin sınırları belirsiz biçimde birbirine karıştığı şiirsel bir hava içinde görür ve anlatır. Yüceltmeleri de, alçaltmaları da ölçüsüzdür. Bu deniz insanları bir lokma ekmeklerini denizden söküp alabilmek için diş dişe bir savaşıma girerler denizle, doğayla. Yoksul ama özverilidirler. Yiğittirler. Tokgözlüdür-

ler. Arkadaş canlısıdırlar, bir lokma ekmeklerini bölüşürler dostlarıyla. En azgın fırtınada, balıkçı dostlarını kurtarmak için kendi teknelerini tehlikeye atmaktan geri durmazlar. Deniz tutkunudurlar. Nerdeyse büyülenmiş gibi ondan uzak duramazlar. Denizden uzak kaldıklarındaysa, sudan çıkar çıkmaz parlaklıklarını, renklerini yitiren çakıl taşlarına dönüşürler.

Masallardaki gibi âşık olurlar. Kerem ile Aslı'nın, Tahir ile Zühre'nin deniz görmüşleridir Mahmut ile Fatma, Aliş ile Çakır Kız, Çakır Ayşe ile Balıkçı Hamza, Sarraç Öksüz İmdat ile Cennet Kız. Tıpkı eski masallardaki gibi anlatılır bu aşklar. Ne var ki, onları ayıran tek şey — ayrılmasız aşk olur mu!— masallardaki para, zenginlik engelinin tersine, denizdir. Balıkçı bu... İnsan sevgisinin içine, birbirini seven iki insanın arasına para engelini koyar mı?

Masallar, bir bakıma Anadolu'nun binlerce yıllık gerçeğini yansıtırlar. Toplumsal dengesizlikler yüzünden birbirine kavuşamayan sevdalıları, başlık parasını, kız kaçırmaları, paranın mutsuz kıldığı evlilikleri, aşk yüzünden öldürmeleri... Balıkçı ise deniz insanlarına yakıştırdığı kendi şiirsel gerçeğini. Sevgililer çoğunlukla kavuşurlar birbirine. Anaymış, babaymış, zenginlikmiş dinlemezler. Onları ayıracak olan, olsa olsa yine denizdir. Ya Mahmut, Ayşe'yi terkeder denize dönmek için, ya da gider dönmez denizden.

Bunların karşısındaysa, aç gözlü, çıkarları için adamlarının yaşamlarını hiçe sayan, cin fikirli patronlar, deniz sömürücüleri vardır. Öldüklerinde gözlerini parayla örterler bunların. "Gözlerinin üzerine sanki bir kefen geçirilmiştir." "Beş kuruşluk kaşkaval peynirini altı kuruşa satmakla" akıllandıklarını sanan kişilerdir bunlar.

Bunların hakkından da Kerimoğlu gibi eşkiyalar, *Deniz Defterdarları* gelir. Toplumsal adaleti sağlarlar bunlar, deniz patronlarıyla yoksul denizciler arasında. "Zenginlerin yüreği tıp-tıp eder" bunların adını duyunca. Ama küçük bir kızın, kendisinden korkmayan Elif kızın "Kerim Amca" deyişi karşısında, o gözünü kırpmadan adam öldüren insanın "gönlünün o vahşi ıssızlığı, geçmiş ve gelecek insanın bütün kalabalığıyla gürler."

Halikarnas Balıkçısı, edebiyatımıza ilk kez denizi, deniz insanlarının yaşamını, balıkçıları, süngercileri getiren bir yazar olsa da, öyküleri, romanlarıyla onu gerçekçi bir yazar saymak, örneğin bir Joseph Conrad, bir Jack London türünden romancılar arasına sokmak güçtür. Geniş kültürü, bilgisi, zengin yaşantısı, engin coşkusu ile evrensel bir şairdir o. Bütün soy şairlerin izinden giderek, insanoğlunun yeryüzündeki serüvenini, doğa içinde, onun bir parçası olarak, onunla savaşımını verir. Hatta denilebilir ki, Balıkçı'da doğa, deniz, dize getirilmesi gereken bir düşman değil, dizginlenmesi gereken simsiyah, güzel bir boğadır. Boğa gibi doğa da, deniz de doğallığı, kendiliğindenliği içinde güzeldir. İnsanoğluna düşen, bu doğayla, insan olma onuru içinde özdeşleşmek, onu kendine sıcak bir yuva durumuna getirmektir. Yaşam, türlü haksızlıklara, çirkinliklere, vahşiliklere karşın yine güzeldir. Başsız ve sonsuz akıp gitmektedir. Belki de tek gerçek budur, yaşamın kendisidir.

Balıkçı'nın en büyük özelliği, bu kadar evrensel bir konuyu, iyi tanıdığı Batı Anadolu'nun kıyı kasabalarının insanlarından, yerli gerçeklerden, halkın kendisinden ayrılmadan işleyip evrensele ulaşmayı bilmesidir.

(1) Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* (1965), cilt 2, s.308.

YAŞAR KEMAL'İN ROMANLARI

Raymond Williams

Herhangi bir şey olabilen romanla her şeyin yapılabileceği söylenir. Gerçekten de, "roman" bir biçim değil de biçimler topluluğu olduğundan, olağanüstü bir olaylar ve yaşantılar yelpazesini kapsayıp dile getirmesine olanak sağlayan bir esnekliği olduğu görülür. Bütün bunlara karşın, romanın toplumsal değişimin anlatımı için tek uygun biçim olduğuna inanmak da olanaklıdır. Ben bu inançtayım. Yıllar önce *The Long Revolution* (Uzun Devrim) adlı kitabımda bunu betimlemeye çalışmış, romanı "Toplumun temelde kişisel açıdan, kişilerin de, ilişkiler aracılığıyla, temelde toplumsal açıdan görüldüğü" bir yazı türü olarak tanımlamıştım. "Bütünlenme denetlenicidir, ama kuşkusuz, irade yoluyla sağlanması söz konusu değildir. Eğer yapılabilmişse, bu yaratıcı bir buluş olur..." demiştim. O günden bu yana ne zaman bu türden çağdaş bir romancı örneği vermem istense, aklıma gelen ilk ad Yaşar Kemal olmuştur.

Kendisinin bu tanımı kabul edip etmeyeceğini bilmiyorum. Benim bununla anlatmak istediğim, romanları, akıllarda yer eden karakterleri için övdüğümüzde, onların sağlayabileceği başarının ancak bir bölümüne değindiğimizdir. Romanın bize, D.H.Lawrence'ın dediği gibi, "insanı canlı" verebilmesi, kuşkusuz onun özel bir niteliğidir. Ama yalnızca kişisel boyuta yer verecek olursa, neredeyse farkında bile olmadan bir öznelliğe dalabilir ki, bu öznellik gerçekten de elli yıldır Batı Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da yazılanlarda egemen olmuştur. Aykırı görünse de, bunun sonucunda, tümüyle kişisel olan birçok şey kaçırılmıştır. Toplumsal boyut dışta bırakılacak olursa ya da yalnızca bireylerin, sanki özgürmüşlercesine birbirleriyle ilişki kurdukları ya da kuramadıkları bir çerçeveye dönüşürse, ya da bunun da ötesinde toplum olguları yalnızca bir "arka plan" oluştururşa, sonuç olarak yitirilenler insani düzeydedir. Çalışma, çatışma, yerleşme ve tedirginlik gerçeklerinin ötesinde ya da üzerinde yer alan insanlar, bir yarı-yaşam sürdürmeye başlarlar. Bunun yanında, tanımın ikinci yarısını anımsayacak olursak, "toplum" konusunda da en gerçek ve önemli olan, insanın kendisinde ya da onun aracılığıyla yaşanan, ona ya da onunla yapılandır. Çağdaş romanın bir türünde öznelliği savunan pek gözde bir eleştiri, "toplumsal çıkarlar" adıyla andığı şeyleri sosyolojiye, siyasete ya da gazeteciliğe bırakır. Ancak, bu alanlarda en genel olgular betimlenip çözümlenebilse de, bunların söylemleri içinde insanlar, yaşayan erkekler ve kadınlar olarak değil, yalnızca birer nokta olarak ele alınır. Süreçlerden herhangi birinin, yani tüm sürecin gerçeklerinin tam olarak ortaya çıkabilmesi ise her zaman, en ayrıcalıklı kişilerin yaşamlarında bile hep görüldüğü gibi, en genel olanla en kişisel olanın iç içe geçmesine bağlıdır.

Bunun da en yoğun olduğu zaman derin toplumsal değişimin yaşandığı zamandır. Çünkü bu sırada bir yaşam tarzı yine değişiklik gösteren kişilikler tarafından özümsenmiş, bir başka yaşam tarzı da — dış ekonomik ya da siyasal baskılarla, ya da iç gelişmenin yarattığı sorunlarla — bunu zorlamaya başlamıştır. Bu yalnızca yaşam tarzını değil, gerçek insanların vücutlarını ve akıllarını da etkiler

olmuştur. İşte bu noktada roman, karşılaştırma kabul etmeyen uzak ve yakın etki alanına, çok yoğun yerel ve genel gücüne ulaşır. İlk okuduğumdan bu yana Yaşar Kemal'in *Ortadirek* adlı romanındaki unutulmaz yolculuğun aynı zamanda yoğun gerçeklikler de olan yoğun imgelerini kafamda taşıdığımı biliyorum. Bu öncelikle, benim için yabancı bir ülkenin unutulmaz yaşantısı değildir. Başkalarının emri — kayıtsız ve acımasız emri — altında çalışmak için yapılacak uzun ve sıkıntılı yolculuğun istenmeyen zorunluluğunu bildirecek doğal bir işareti bekleyen, yoksul ve korunmasız insanları anlamaktır ve yerinin olağanüstülüğü, benim için bunu daha genelleştirmektedir. Belirli bir durumdan söz edilmektedir, ama bu, çok sayıda birey ve topluluğun, korunmasız ve çoğu kez yaratılmış yoksulluktan yola çıkarak, uzak, yabancı ve başkalarının denetimindeki keyfi yaşam biçimine yaptığı yolculuktur. Bu yolculuk, şimdi bizi ayıran büyük uzaklığa karşın, özünde sevgili Galler'imin tarihidir. Akıllarda yer eden yerel ayrıntılarıyla, yoksun bırakılmış, değersizleştirilmiş kişilerin uzun ve hâlâ sonu gelmeyen yolculuğunun, dünyadaki yoksulların sırtına yüklenen zorunlu hareketliliğin — ki bu sık sık sözü edilen büyük kent hareketliliğindeki sıçramadan çok değişiktir — temel öyküsüdür.

Yaşar Kemal'in yapıtlarında benim bu uzaklıktan üzerinde yazamayacağım ama durmadan okuyabileceğim çok şey var. Ama, kısaca çalışmalarının benim için çok büyük bir anlam taşıdığını söylemek ve kendisinin uzun ve zor yazı yolculuğunu sürdürmekte gösterdiği yeteneğe duyduğum saygıyı belirtmek istiyorum. *Akçasazın Ağaları*'nın bütün bu değişim örüntüsünü harekete geçirme yönünde daha geniş bir girişimin başlangıcı olduğunu gördüğümde, yapıtlarını doğru kavramış olduğumu anlayıp özellikle sevindim. Görece hızlı değişim süreci içinde olan ve görece katı ve eski alışkanlıklarından uzaklaşmakta olan toplumlar, günümüzde, değişim gerçekliklerinin en güçlü örneklerinin bulunabileceği, tek değilse bile, asıl kaynaklardır. Batı Afrika'da Achebe ile bunu duyuyorum; örnekler hızla çoğalıyor. Bu değişimlerden bazılarının çok erken başlamış olsalar da hâlâ bitmediği bir toplumda, kendi geçmişimden ve bugünümden bunu biliyorum. Çoğunluğun deneyimine pek yer vermeyen bir kültür içinde, çoğunluk deneyimine kendilerini adadıkları için böyle bir kültür içinde yalıtılmış duruma gelen yazarların, aradaki uzaklık ne olursa olsun, yüzyılımızda insanlığın çoğunluğunun yaşadığı bu geniş ve çok önemli deneyim sürecinde, birbirlerini tanımaları, birbirlerini kabul etmeleri çok büyük önem taşır.

Çeviren: Ali Özer

Raymond Williams (d.1921) İngiltere'nin önde gelen eleştirmenlerindendir. Cambridge Üniversitesi'nde tiyatro profesörü olarak görev yapmasına karşın, özellikle, kültür ve edebiyat kuramı konularındaki çalışmalarıyla ün kazanmıştır. "Kültürel maddecilik olarak nitelendirdiği bir yaklaşımla, kültürün edebiyat, dil, iletişim, ideoloji gibi çeşitli alanlarını incelemiş, bunların kurumlar, işbölümü, üretim biçimi, sınıflar ve demokrasiyle ilişkisini temellendiren kapsamlı bir kültür kuramına yönelmiştir." (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi) Raymond Williams'ın George Orwell'i inceleyen bir yapıtı dilimize çevrilerek AFA Yayınları'nın Çağdaş Ustalar Dizisi'nde yayımlanmıştır.

İlhan Berk

AŞKLA ÖLÜM

Çocuktur aşk, küçük sürgünüm
Bir avuç gökyüzüdür.

Öylesine güzelsin ki beni sen soydun
Bir çiçeğe su verir gibi.

Usulca boynundan öptüm seni
Usulca
Bozulup dağılıyor topuzun
Karnın, kolların ipince düşüyorsun.

Aşk ki küçük dağ köyleridir
Diyordum, yüzünle çıktığım.
Uzat elini, küçük sürgünüm
Uzat bana.
El eledir çünkü aşkla ölüm.

ÇOK UZUN BİR GÜNDÜ AŞKA DÖNÜYORDUM

Çok uzun bir gündü aşka dönüyordum
Çok uzun, Yavrum, seni sevmekten
İşte diyordum ilk öpüş, işte yarığın
İşte 7'si sabahın ve ıslak ağzının
İşte eski bir otu kasıklarının ve karnının
İşte dilinin getirdikleri, işte ormanlarım
İşte döşekte o çırılçıplak uyanışın
İşte kayaya vuran eski gölgen eski sesin
İşte o eldeğmemişlik! O derin, yaban ırmak!
Kal öyle diyordum, böyle anadandoğma, iç içe
Kal öyle ilkin orandan öpeceğim diyordum
Aşk ki karadır, tek heceli bir sözcüktür
İşte tam böyle, Sevdalım, tam böyle diyordum.

GERİDE BİR YERDE

Milan Kundera

Ozanlar yaratmaz şiirleri
Şiir geride bir yerdedir
Nicedir duruyordur orada
Ozana kalan, onu bulmaktır

Jan Skacel

1

Dostum Josef Skvorecky, kitaplarından birinde, gerçek bir öyküyü dile getirir. Yıllar önce Praglı bir mühendis Londra'da düzenlenen bir toplantıya çağrılır. Bunun üzerine Londra'ya giden mühendis toplantıya katılır ve geri döner. Döneli birkaç saat olmuştur, bürosunda oturmaktadır; Çek Partisi'nin resmi gazetesi *Rude Pravo*'ya bir göz atayım der. Gazeteyi okurken birden şöyle bir haber çarpar gözüne: "Londra'da bir toplantıya katılan bir Çek mühendis, Batı basınına sosyalist anayurdunu karalayan bir açıklamada bulundu ve Batı'da kalmayı seçti."

Yasadışı bir biçimde bir başka ülkeye sığınma, bu tür bir açıklamayla birleşti mi, başınız iyice belada demektir. En azından yirmi yıl hapsi boyladığınızın resmidir. Mühendisimiz gözlerine inanamaz. Gelgelelim, apaçık ortadadır durum, yazıda söz edilen düpedüz kendisidir. Az sonra sekreteri bürodan içeri girip de mühendisi orada görünce gözleri yuvalarından uğrar: "Aman Allahım, demek döndünüz! Aklım durdu, sizin için yazılanları gördünüz mü?"

Mühendisimiz, sekreterinin gözlerinde korkuyu okumuştur. Ne yapabilir bu durumda? Hemen *Rude Pravo*'nun bürosuna koşar. Haberi veren muhabiri bulur. Muhabir özür diledikten sonra durumun hiç de iç açıcı olmadığını, ama kendisinin bir muhabir olarak haberle en küçük bir ilgisi bulunmadığını, haber metninin doğrudan İçişleri Bakanlığı'ndan verildiğini söyler.

Mühendis bu kez kalkar Bakanlığa gider. "Evet haklısınız," derler Bakanlıktan, "kuşkusuz baştan sona yanlış yazılanlar, ama bizim Bakanlığın hiçbir ilgisi yok bu işle." Mühendisle ilgili rapor, Londra büyükelçiliğindeki haberalma örgütünden gelmiştir. Tekzip yayımlamaları olanaksızdır, ama gönlünü rahat tutabilir, kaygıya gerek yoktur, başına bir şey gelmeyecektir.

Ama mühendisimiz *kaygılıdır*. Çok geçmeden, yakından gözetlendiğinin, telefonunun dinlendiğinin, sokakta izlendiğinin farkına varır. Gözüne uyku girmez olur. Karabasanlarla dolu gecelerden sonra artık bu baskılara dayanamayacağını anlar, bir yığın gerçek tehlikeyi göze alarak ülkeden yasadışı bir yoldan ayrılır. Sonunda gerçek bir mülteci olmuştur mühendisimiz.

2

Anlattığım öykü (bugün Prag'da yaşayan birinin nerdeyse sıradan bulabileceği bu öykü), nerdeyse dolaysızca "Kafkaesk" diyebileceğimiz bir öyküdür. Bir sanat yapıtından çıkarılan ve bir romancının imgelerinden kaynaklanan "Kafka-

esk" terimi, başka hiçbir sözcük aracılığıyla kavrayamadığımız ve siyasetbilim, toplumbilim ya da ruhbilimin bize açıklayamadığı (gerçek ve kurmaca) durumların tek ortak paydası olarak çıkıyor karşımıza.

Peki, nedir "Kafkaesk"? Gelin, bu olgunun kimi yönlerini tanımlamaya çalışalım.

Bir: Mühendisimiz, *çıkış yerine bir türlü varılamayan bir labirent* niteliğindeki bir yetke (otorite) ile karşı karşıyadır. Labirentin bitmek bilmeyen geçitlerinden geçip çıkış yerine bir türlü ulaşamamaktadır ve kendisiyle ilgili ölümcül yargıyı kimin verdiğini hiçbir zaman bulup çıkaramayacaktır. İşte bu yüzden, mahkeme önündeki Joseph K. ile ya da Şato'nun karşısındaki kadastrocu K. ile aynı durumdadır mühendisimiz. Üçü de, kurtulamadıkları ve anlayamadıkları tek ve dev bir labirentsi kurumdan başka bir şey olmayan bir dünyadadırlar.

Kafka'dan önceki romancılar, çoğunlukla, kurumları farklı kişisel ve kamusal çıkarlar arasındaki çatışmaların başgösterdiği alanlar olarak gözler önüne serdiler. Kafka'da ise, kurum, kendi yasalarına uyan bir düzenektir (mekanizma). Bu yasaları kimin ne zaman koyduğunu hiç kimse bilmez. İnsan çıkarlarıyla uzak yakın bir ilişkileri bulunmadığından anlaşılmaları da olanaksızdır bu yasaların.

İki: Şato'nun beşinci bölümünde, köy muhtarı, K.'ya evrak dosyasının uzun geçmişini ayrıntılarıyla açıklar. Özetleyecek olursak: On yıl kadar önce köy temsilcilerinden biri şatoya bir kadastrocu çağrılmasını önermiştir. Çok geçmeden bu istek gereksiz bulunmuş ve önceki önerinin geçersiz sayılması için köyden Şato'ya ikinci bir dilekçe gönderilmiştir. Gel gör ki, ikinci dosya bürolar arasında gidip gelirken kaybolmuş ve ancak yıllar sonra bulunmuştur, tam K.'nın çağrıyı aldığı sırada. Dolayısıyla, K. köye yanlışlıkla gelmiştir. Dahası, romanın mantığı içinde, tek somut dünyanın Şato ile köy olması, K.'nın tüm varlığını bir yanlışa dönüştürmektedir.

Kafkaesk dünyada, dosya, platoncu bir idea işlevini görür. Dosya doğru gerçekliği temsil eder, buna karşılık insanın fiziksel varlığı yanılsamalar perdesine vuran bir gölgeden başka bir şey değildir. Gerçekte, kadastrocu K. ile Praglı mühendisimiz dosyalarının birer gölgesinden başka bir şey değildirler; belki gölgesi bile değildirler: Dosyadaki bir yanlışın gölgeleridirler, gölge olarak var olma hakkına bile sahip olmayan gölgelerdirler.

Ama insanın yaşamı yalnızca bir gölgeyse ve doğru gerçeklik bir başka yerde, ulaşılmaz, insandışı ya da insanüstü bir dünyada yatıyorsa, o zaman doğrudan tanrıbilimin alanına gireriz. Nitekim Kafka'yı ilk yorumlayanlar, onun romanlarını dinsel meseller olarak açıklıyorlardı.

Gerçi böyle bir yorumu yanlış buluyorum (çünkü Kafka'nın insan yaşamındaki somut durumlar olarak kavradığı şeyleri alegori olarak alıyor), ama bir yandan da açımlayıcı geliyor bu yorum bana: Yetke kendini tanrı yerine koydu mu kendiliğinden kendi tanrıbilimini yaratıyor; tanrı gibi davrandı mı kendisine karşı dinsel duygular uyandırıyor; böyle bir dünya tanrıbilimsel açıdan tanımlanabilir.

Kafka dinsel alegoriler yazmadı, ama gerek gerçeklikte, gerek kurmacada Kafkaesk olan, tanrıbilimsel boyutundan (daha doğrusu *düzmece-tanrıbilimsel* boyutundan) ayrılamaz.

Üç: Dostoyevski'nin Raskolnikov'u suçunun ağırlığını taşıyamaz ve gönül rahatlığına kavuşmak için cezasına kendi isteğiyle boyun eğer. O pek iyi bildiğimiz, *yanılgının cezayı araması* durumudur bu.

Kafka'da mantık tersinedir. Cezalandırılan, cezanın nedenini bilmez. Cezanın anlamsızlığı öylesine dayanılmazdır ki, suçlanan kişi gönül rahatlığına kavuşabilmek için cezasına bir doğrulama bulmayı gereksinir: *Ceza yanılgıyı arar.*

Praglı mühendisimiz, polisçe yoğun bir biçimde gözetlenip izlenerek cezalan-

dırılmıştır. Bu ceza, işlenmemiş bir suçu gerektirmektedir ve başka bir ülkeye sığınmakla suçlanan mühendis en sonunda gerçekten sığınır bir başka ülkeye. *Ceza en sonunda yanılgıyı bulur.*

Dava'nın yedinci bölümünde, Joseph K. kendisine yöneltilen suçlamaları bilmediğinden, bütün yaşamını, bütün geçmişini "en küçük ayrıntılarına kadar" gözden geçirmeye karar verir. Kendi kendini suçlama düzeneği — suçsuz bir insana suçluluk duygusu aşılayan ruhsal düzenek — çalıştırılmıştır. Ben bu düzeneğe "suçlulaştırma" diyorum. *Suçlanan, suçunu arar.*

Şato'da, Amalia bir gün bir Şato görevlisinden açık saçık bir mektup alır. Öfkeye kapılarak yırtar mektubu. Şato, Amalia'nın bu densizliğini eleştirmeye bile gerek görmez. Korku (mühendisimizin sekreterinin gözlerinde okuduğumuz o aynı korku) kendi başına hükmünü sürer. Şato'dan böyle bir buyruk ya da gözle görülür bir işaret gelmemesine karşın, herkes vebaya yakalanmışçasına Amalia'nın ailesinden kaçar.

Amalia'nın babası, ailesini savunmaya çalışır. Ama bir sorun vardır: Yargıyı veren kişi ortada olmadığı gibi, yargının kendi de ortada yoktur! Bağışlanmak üzere başvurabilmeniz için önce hüküm giymiş olmanız gerekir! Amalia'nın babası, cezanın açıklanması için Şato'ya yalvarır. Bu durumda, ceza suçu arar demek hafif kalmaktadır. Bu düzmece-tanrıbilimsel dünyada, *cezalandırılanlar suçlarının onaylanması için yalvarırlar!*

Gözden düşmüş bir kişinin hiçbir iş bulamaması, bugünlerde Prag'da sık rastlanan bir durumdur. Gözden düşen kişi, boş yere, bir suç işlediğinin ve çalışmasının yasaklandığının belgelenmesini ister. Ama yargı ortada yoktur. Üstelik Prag'da çalışmak yasalarla belirlenmiş bir ödev olduğundan, adam en sonunda "asalaklık"la suçlanır; demek, işten kaçmaktan suçludur. *Ceza suçu bulur.*

Dört: Praglı mühendisimizin öyküsü gülünç bir öyküdür, bir şakadır sanki; güldürür insanı.

İki adam, çok sıradan iki adam (kimi çevirilerde yanlışlıkla söylendiği gibi iki "müfettiş" değil) bir sabah Joseph K.'yı yatağından kaldırıp ona tutuklandığını bildirirler ve kahvaltısını yerler. K. yasalara, kurallara saygılı bir devlet memurudur: Adamları kapı dışarı edeceğine geceliğiyle orta yere dikilir ve kendini uzun uzadıya savunmaya koyulur. Kafka *Dava*'nın ilk bölümünü arkadaşlarına okuduğunda, hepsi gülmüşler, yazar kendi de gülmüş.

Philip Roth, *Şato*'yu beyazperdeye uyarlamayı tasarladığında, kadastrocu K.'yı Groucho Marx'a, iki yardımcısını da Chico ile Harpo'ya oynatmayı düşünmüştü. Çok haklıydı Philip Roth: Güldürü, Kafkaeskin özünün ayrılmaz bir parçasıdır.

Ama öyküsünün gülünç olduğunu bilmesi, mühendis için pek bir avuntu sayılmaz. Tıpkı akvaryumdaki balık gibi, kendi yaşamının şakasına kısılmış kalmıştır; hiç gülünç bulmamaktadır bu durumu. Hiç kuşkusuz, şaka eğer akvaryumun dışındaysanız şakadır. Kafkaesk olan, bizi içerlere, şakanın içlerine, güldürünün yılgısına götürür.

Kafkaesk dünyada, güldürü, Shakespeare'de olduğu gibi tragedyanın karşıtlaması değildir; orada güldürünün işi, yoğunluğu azaltarak trajik olanı daha dayanılır kılmak değildir; güldürü, trajik olana kesinlikle *eşlik etmez,* trajik olanı *oluşum aşamasındayken yok eder* ve kurbanları umabilecekleri tek avuntudan, tragedyanın (gerçek ya da sözde) yüceliğinden kaynaklanan avuntudan yoksun kılar. Mühendis anayurdundan olur ve herkes güler.

3

Günümüz tarihinde yaşamın Kafka romanlarına benzediği dönemler vardır.

Filozof Karel Kosik karşıdevrimci etkinliklerde bulunmakla suçlanıp da üniversiteden atılır atılmaz, Kosik'e hayran genç kadınlar onun Şato Alanı'ndaki küçük katevini kuşattılar. Dostları arasında Profesör K.K. diye anılan Kosik hiçbir zaman çapkın bir erkek ya da kadınların gözdesi olmamıştı. Kosik'in cinsel yaşamının Rusların gelişinden sonra tümden değişmesi, ona tutkun bir kadın berbere sorular sormaya yöneltti beni. Yarı şaka yarı ciddi, "Bütün sanıklar yakışıklıdır," dedi kadın.

Bu, *Dava*'da, yanında çalıştığı avukat Huld'un müşterilerine duyduğu cinsel ilgiyi açıklamak için aynı sözcükleri kullanan Leni'ye doğrudan ve bilinçli bir anıştırmaydı. Max Brod, Kafka'yla ilgili dinsel yorumunu pekiştirmek için bu bölümü alıntılar: K. yanlışını anlamaya başladığı için daha yakışıklı olur; pişmanlık güzelleştirir onu. Eğer kadın berber, Max Brod'un bu görüşünü duysaydı çok gülerdi. "Profesör K.K." en küçük bir pişmanlık duymaksızın güzeldi.

Burada en sevgili dostum Karel Kosik'den söz etmemin tek nedeni, Kafka'nın romanlarındaki imgelerin, durumların, giderek tek tek tümcelerin Prag'daki yaşamın ne kadar ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermek.

Böyle bir şey söylendiğinde, insan, Kafka'nın imgelerinin totaliter topluma ilişkin öngörüler oldukları için Prag'da hâlâ geçerli olduklarını düşünebilir.

Ne var ki, düzeltilmesi gereken bir savdır bu: Kafkaesk, toplumbilimsel ya da siyasal bir kavram değildir. Kafka'nın yapıtları, kimilerince, sanayi toplumunun, sömürü ve yabancılaşmanın, kentsoylu ahlakının, sözün kısası kapitalizmin bir eleştirisi olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Oysa Kafka'nın evreninde kapitalizmi oluşturan hemen hiçbir şey yoktur. Para yoktur, paranın gücü, tecim, ücretli iş, mülkiyet, mülk sahipleri ve sınıf savaşımı da yoktur.

Kafkaesk, totalitarizmin tanımına da denk düşmez. Kafka'nın yapıtlarında parti, ideoloji ve onun jargonu, siyaset, polis ve ordu da yoktur.

Daha çok, diyebiliriz ki, Kafkaesk, insanın ve onun dünyasının temel bir gizilgücünü, tarihsel olarak belirlenmeyen ve insana nerdeyse her zaman eşlik eden bir gizilgücü temsil eder.

Ama bütün bu düzeltmeler, nasıl olup da Prag'da Kafka'nın romanlarının gerçek yaşamla iç içe geçtiği, nasıl olup da genç kadın berberlerin isteklerini anlamlandırmak için *Dava*'dan alıntılarla konuştukları sorularını yanıtlamıyor. Sonra, nasıl oluyor da, aynı romanlar Paris'de, bir yazarın tümüyle öznel dünya görüşünün büyülü anlatımı olarak okunabiliyor? Bu, insanın ve onun dünyasının Kafkaesk denilen gizilgücünün, Prag'da, Paris'de olduğundan daha somut ve daha kolay kavrandığı anlamına mı geliyor?

Çağdaş tarihte, Kafkaesk olanı toplumun daha geniş boyutlarında yaratan eğilimler vardır: İktidarın, kendini tanrılaştırma isteğini artırarak durmadan merkezileşmesi; toplumsal etkinliğin bürokratlaştırılması ve böylece bütün kurumların *çıkış yerine bir türlü varılamayan labirentlere* dönüştürülmesi. Ve bütün bunların sonucunda, bireyin gittikçe kişiliksizleştirilmesi.

Bu eğilimleri yoğun bir biçimde bağrında taşıyan totaliter devletler, Kafka'nın romanları ile gerçek yaşam arasındaki yakın ilişkiye yol açmıştır. Ama bu ilişki Batı'da kolaylıkla görülemiyorsa, bunun tek nedeni demokratik toplumların bugün Prag'dan daha az Kafkaesk olmaları değildir. Bence, bunun bir nedeni de, bizim buralarda gerçek duygusunun kaçınılmaz olarak yitirilmiş olmasıdır.

Gerçekte, demokratik toplumlar da, kişiliksizleştirme ve bürokratlaştırma süreçlerinin yabancısı değildir. Tüm gezegenimiz bu tür süreçlere sahne olmaktadır. Kafka'nın romanları bu süreçleri düşsel, düşsü bir abartmayla temsil etmektedir; totaliter devlet ise hiç de şiirsel olmayan, somut bir abartmayla.

Peki, bu eğilimleri, hem de ancak Kafka'nın ölümünden sonra tarihin akışına açıkça ve acımasızca yapışan bu eğilimleri ilk kavrayan romancı neden Kafka oldu?

4

Franz Kafka'nın siyasal eğilimlerinin köklü bir izine rastlanmaz. Bu yönüyle Franz Kafka, Prag'daki bütün dostlarından, Max Brod'dan, Frans Werfel'den, Egon Erwin'den ve tarihin anlamını bildiklerini ileri sürerek geleceğin görünüşünü betimlemeye girişen bütün öncü akımlardan farklı bir olgudur.

Peki, nasıl oluyor da, bütün bu saydıklarımızın yapıtları değil de, kafası yalnızca kendi yaşamı ve sanatıyla dolu olan bu yalnız ve içedönük yazarın yapıtları günümüzde toplumsal-siyasal bir kehanet olarak görülüyor ve bu nedenle dünyanın birçok yerinde yasaklanıyor?

Bu gizi, bir gün eski bir dostumun evinde tanık olduğum bir olaydan sonra düşündüm. Sözünü ettiğim kadın dostum, 1951'de Prag'daki Stalinci duruşmalar sırasında tutuklanmış ve işlemediği suçlardan ötürü hüküm giymişti. O sıralar yüzlerce komünist aynı durumdaydı. Yaşamları boyunca kendilerini partileriyle tümden özdeş kılmışlardı. Parti ansızın onları suçlayan bir savcı niteliğine bürününce, tıpkı Joseph K. gibi, gizli yanılgıyı bulmak için "tüm yaşamlarını, tüm geçmişlerini en küçük ayrıntılarına kadar gözden geçirmeyi" ve sonunda da düş ürünü suçlarını açıklamayı kabul ettiler. Dostumsa sağ kalmayı başardı, çünkü (yoldaşlarının yaptığı gibi) "yanılgısını araştırma"ya yanaşmayacak kadar yürekliydi. Savcılarının işini kolaylaştırmayı geri çevirince, son gösteri duruşmasında kullanılabilir olmaktan çıktı. Böylelikle asılmaktan kurtuldu, yaşam boyu hapis cezasıyla sıyırdı. On beş yıl sonra saygınlığı tümden geri verildi ve özgürlüğüne kavuştu.

Tutuklandığı sırada bir yaşında bir çocuğu vardı. Hapisten çıkınca, on altı yaşında bir erkek çocuk buldu karşısında. O günden sonra yalnız ve alçakgönüllü yaşamını oğluyla paylaşmanın mutluluğunu yaşadı. Oğluna tutkuyla bağlanması kuşkusuz anlaşılır bir durumdu. Bir gün onları görmeye gittim. Kadının oğlu yirmi altısına gelmişti. Anne, kırgın ve kızgın, ağlıyordu. İncir çekirdeğini doldurmaz bir tartışma geçmişti aralarında. Oğlan zamanında uyanamamış, geç kalmıştı. "Bu kadar önemsiz bir şey için niye böyle öfkeleniyorsun?" diye sordum kadına. "Ağlamaya değer mi? Biraz abartmıyor musun?"

Annesi adına oğul yanıtladı beni: "Hayır, annem abartmıyor. Annem eşsiz, yiğit bir kadındır. Herkesin çözüldüğü günlerde o direndi. Şimdi benim gerçek bir erkek olmamı istiyor. Doğru, gereğinden fazla uyudum, ama annemin bana kızmasının nedeni çok daha derin. Benim tutumuma, bencilce davranışıma kızıyor o. Ben de annemin istediği gibi bir insan olmak istiyorum. Sizin önünüzde söz veriyorum, onun istediği gibi biri olacağım!"

Partinin anneye yapmayı başaramadığını, anne oğluna yapmayı başarmıştı. Onu saçma bir suçlamayı benimsemeye, "yanılgısını aramaya", halkın önünde açıklamada bulunmaya zorlamıştı. Şaşkınlık içinde, küçük çapta bir Stalinci duruşmayı andıran bu sahneyi izledim ve ansızın, büyük (gerçekte inanılmaz ve insandışı) tarihsel olaylardaki ruhsal düzenekler ile, (çok sıradan ve insanca) aile olaylarını çekip çeviren ruhsal düzeneklerin aynı olduğunu kavradım.

Arif Damar

FİRAVUNİNCİRİ

Kırık poyraz kesik kesik eserken
Yeşillik de getirmiş Uzun Muzaffer
Kendi bahçesinden koca bir sepet
Neler yok ki
Taze soğan marul domates
Sivri biber
Domates biberi
A Bir de kaktüs
Kaktüsü toprağıyla çıkarmış bak
Köküyle sökmüş

— Yurdu çöl
Adı firavuninciri
Yerini sevecektir dedi
Dikelim bunu bırak
Duvarsız avlusuna Bozcaada Damı'nın
Kök salsın
Senden bir anı kalsın
Şu yüksek açıklıkta
Ele güne denize karşı

Böyle dedi Uzun Muzaffer
Kırık poyraz
Kızgın günde
Kesik kesik eserken

8.XII.1985

5

Kafka'nın babasına yazıp da hiç göndermediği ünlü mektubu, yazarın, giderek anlatısının temel izleğine dönüşecek olan *suça yöneltme tekniklerine* ilişkin bilgisini ailesinden, çocuk ile anababanın tanrılaştırılmış gücü arasındaki ilişkiden edindiğini çok güzel göstermektedir. Yazarın aile yaşantısıyla yakından bağıntılı bir kısa öykü olan "Yargı"da, baba oğlunu suçlar ve ona kendi kendini boğmasını buyurur. Oğul, uydurma suçu kabullenir ve kendini ırmağa atar; daha sonraki bir yapıttaki, *Dava*'daki ardılı Joseph K. kadar, bilinmeyen bir örgütçe suçlu bulunan ve kendi gırtlağını kesen Joseph K. kadar uysaldır kendini ırmağa atarken. Bu iki suçlama, bu iki suça boyun eğdirme, bu iki idam arasındaki benzerlik, Kafka'nın

evcimen, ailesel "totalitarızm"inden, o büyük toplumsal öngörülerine kadar hiç kopmadan sürüp gelen zinciri gözler önüne sermektedir.

Totaliter toplum, özellikle daha aşırı örneklerinde, kamu alanı ile kişisel alan arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya yönelir. Giderek donuklaşan yetke, yurttaşlarının yaşamlarının tümüyle saydam olmasını ister. *Gizlisiz saklısız yaşam* ülküsü, örnek aile ülküsüne denk düşer: Yurttaşın partiden ya da devletten hiçbir şey gizlemeye hakkı yoktur; tıpkı çocuğun anasından ve babasından hiçbir şey saklamaya hakkı olmadığı gibi. Totaliter toplumlar propagandalarına sevecen bir gülümseyiş kondururlar: "Tek bir büyük aile" gibi görülmek isterler.

Sık sık, Kafka'nın romanlarında toplumla ve insanla ilişki kurma doğrultusunda bir tutkunun dile getirildiği ileri sürülmüştür; sanki K. denilen köksüz varlığın tek bir ereği vardır: Yalnızlığın ilencinin üstesinden gelmek. Bu, yalnızca kolay ve kaba bir yorum değil, aynı zamanda mantığı başaşağı çeviren bir yorumdur.

Kadastrocu K. insanları kazanmak için en küçük bir çaba göstermez, yakınlık aramaz, Sartre'ın Orestes'i gibi "insanlar arasında bir insan" olmak istemez. Bir toplulukça değil, bir kurumca kabullenilmektir onun istediği. Bunu sağlaması için de ağır bir bedel ödemek zorundadır: Yalnızlığından özveride bulunması gerekmektedir. Demek, onun cehennemi budur: Bir türlü yalnız kalamaz, Şato'dan gönderilen iki yardımcı hep ardındadır. Kadastrocu K. Frieda'yla ilk kez sevişirken, iki yardımcı da içki salonundaki tezgâhın üstünden onları izlerler; nitekim, o andan başlayarak iki sevgilinin yatağından hiç eksik olmayacaklardır.

Kafka'nın sürekli kaygısı, yalnızlığın ilenci değil, yalnızlığın çiğnenmesidir!

Karl Rossemann durmadan başka birince tedirgin edilir. Giysileri eskidir; anasıyla babasının tek fotoğrafı elinden alınmıştır; yatakhanede oğlanlar yatağının yanıbaşında dövüşüp dururlar, ikide bir içlerinden biri tepesine düşer; iki serseri, Robinson ve Delaroche, onu kendileriyle birlikte oturmaya zorlarlar, koca Brunelda'nın iççekişleri bir gökgürültüsü gibi böler uykusunu.

Joseph K.'nın öyküsü de özel yaşamın çiğnenmesiyle başlar: Kimlikleri belirsiz iki adam içeri girip Joseph K.'yı yatağında tutuklar. Joseph K. o günden sonra hiç yalnız duyumsayamayacaktır kendini: Mahkeme onu izleyecek, gözleyecek, onunla konuşacaktır; ardını bırakmayan belirsiz bir örgütün yiyip bitirdiği özel yaşamı yavaş yavaş yok olacaktır.

Gizlerin ortadan kaldırılmasını ve özel yaşamın saydamlaşmasını öğütleyen o şair ruhlular, başlattıkları sürecin niteliğinin farkında değildirler. Totalitarizmin çıkış noktası, *Dava*'nın başlangıcına benzer: Yatağınızda gafil avlanırsınız. Tıpkı anneniz babanız gibi kapıyı açıp odanıza dalıverirler.

Kafka'nın romanlarının, yazarın en kişisel ve özel çatışmalarının izdüşümleri mi, yoksa nesnel bir "toplumsal aygıt"ın betimlemeleri mi olduğu, sık sık tartışılan bir konudur. Kafkaesk, ne özel alanla sınırlıdır, ne de kamu alanıyla; her ikisini de kapsar. Kamusal olan özel olanın aynasıdır, özel olan kamusal olanı yansıtır.

6

Kafkaeski oluşturan küçük çaplı toplumsal uygulamalardan söz ederken, yalnızca aile yaşamını değil, Kafka'nın bütün erişkin yaşamını geçirdiği büroyu da düşünüyorum.

Kafka'nın kahramanlarını genellikle aydınların alegorik izdüşümleri olarak görürler, ama Gregor Samsa'nın aydın bir yanı yoktur. Bir böceğe dönüşmüş olarak uyandığında, biricik kaygısı, bu yeni durumuyla büroya vaktinde nasıl

gideceğidir. Kafasında, mesleğinin onu alıştırdığı boyuneğiş ve sıkıdüzenden başka bir şey yoktur. Kafka'nın bütün kişileri gibi Gregor Samsa da bir görevli, bir yazman, bir *memurdur;* ama Zola türünden yazarlarda olduğu gibi salt toplumbilimsel bir tip olarak bir memur değil, bir insan gizilgücü, bir tutum, bir dünyayı kavrayış biçimi olarak bir memurdur.

Bu bürokratik dünyada inisiyatif yoktur, yaratıcılık yoktur, eylem özgürlüğü yoktur, yalnızca buyruklar ve kurallar vardır: Bir boyuneğiş dünyasıdır bu.

Sonra, bu bürokratik dünyanın içindeki yazman, amacını ve boyutlarını göremediği büyük bir yönetim eyleminin küçücük bir bölümünü gerçekleştirir: *Davranışların mekanikleştiği* ve insanların yaptıkları işin anlamını bilmedikleri *bir dünyadır bu.*

Bir de, bürokrasi dünyasının yazmanı, yalnızca adsız kişilerle ve dosyalarla uğraşır: *Soyut olanın dünyasıdır bu.*

Tek insanca serüvenin bir bürodan başka bir büroya geçmek olduğu bu boynubüküklük, mekanik ve soyut dünyanın ortasına bir roman kondurmak, epik şiirin özüne ters düşmek gibi görünebilir. Bu durumda, şöyle bir soru atılabilir ortaya: Kafka, şiirsellikten bu denli yoksun, böylesine içkarartıcı ve karanlık bir malzemeyi büyüleyici anlatılara dönüştürmeyi nasıl başarmıştır?

Bu sorunun yanıtı, romancının Milena'ya yazdığı mektuplardan birinde bulunabilir: "Büro, sersemce bir kurum değildir; sersemce olmaktan çok, düşlemsel olanın dünyasındadır büro." Bu tümce, Kafka'nın en büyük gizlerinden birini taşıyor bağrında. Kimsenin göremediğini görmüştü Kafka: Hem de, yalnızca bürokrasi olgusunun, insan, insanın durumu ve geleceği açısından taşıdığı büyük önemi görmekle kalmamış, (daha da şaşırtıcı bir biçimde) büro kurumunun düşlemsel yanının içerdiği şiirsel gizilgücü de görmüştü.

Peki, bürokrasinin, düşlemsel olanın alanına girmesi ne demektir?

Praglı mühendisimiz bilirdi ne demek olduğunu. Dosyasındaki bir yanlış, alıp Londra'ya götürmüştü onu. Kendisiyse Prag'da *yitik bedenini* arayan gerçek bir *hayalet* olarak dolaşıyordu; bu arada uğradığı bürolar bilinmeyen bir mitologyadan artakalmış *sonsuz bir labirenti* andırıyordu.

Bürokratik dünyada düşlemsel olanı gördüğü içindir ki, Kafka, daha önce tasarlanamaz sanılan bir işin üstesinden geldi: İyiden iyiye bürokratlaşmış bir toplumun hiç de şiirsel olmayan harcını romanın büyük şiirine dönüştürdü; söz verilmiş bir işi bir türlü elde edemeyen bir adamın enikonu sıradan öyküsünü (gerçekte tüm öyküsü budur *Şato*'nun) söylenceye, destana, bilinmedik bir güzelliğe dönüştürdü.

Kafka, bürokratik bir konumu bir evrenin dev boyutlarına yayarak, hiç bilmediği ve bugünkü Prag'dan başka bir şey olmayan bir toplumu andırışıyla insanı büyüleyen bir imge yaratmayı başardı.

Totaliter devlet, gerçekte, tek bir dev yönetimdir; totaliter devlette tüm çalışma devletleştirildiğinden hangi meslekten olursa olsun herkes bir *memurdur.* İşçi işçi değildir, yargıç yargıç değildir, dükkâncı dükkâncı değildir, hepsi de devletin görevlileridir. Katedralde, "Ben mahkemeye bağlıyım," der rahip Joseph'e. Kafka'nın avukatları da mahkeme adına çalışırlar. Prag'da bugün hiç kimseye şaşırtıcı gelmez bu. Hiç kimse K.'dan daha iyi bir savunma avukatı bulamaz, çünkü orada avukatlar sanıklar adına değil, mahkeme adına çalışırlar.

7

En ciddi ve en karmaşık alanları nerdeyse çocuksu bir yalınlıkla irdeleyen büyük Çek ozanı Jan Skacel şöyle diyor:

Heinrich Böll

SAMAY İÇİN

Uzaklardan geliyoruz
sevgili yavrum
ve uzaklara gideceğiz
korkma sakın
hepsi yanındalar
senden öncekilerin
annen, baban
ve hepsi onlardan da öncekilerin
çok uzaklardan
hepsi yanındalar
korkma sakın
uzaklardan geliyoruz
ve uzaklara gideceğiz
sevgili yavrum

Büyükbaban
8 Mayıs 1985

Heinrich Böll'ün son şiiri. Çeviren: Hasan Kuruyazıcı.

Ozanlar yaratmaz şiirleri
Şiir geride bir yerdedir
Nicedir duruyordur orada
Ozana kalan onu bulmaktır

Demek, ozan için yazmak, ardında değişmez bir şeyin ("şiir") karanlıkta gizli durduğu bir duvarı yıkmaktır. İşte, bu apansız ortaya çıkışla "şiir"in bizi *göz kamaştırıcı bir ışık* gibi çarpmasının nedeni budur.

Şato'yu ilk okuduğumda on beş yaşındaydım. Kitabın beni bir daha öylesine eksiksiz saracağını sanmıyorum. Gerçi kitaptaki o engin kavrayışı (Kafkaeskin gerçek anlamını) o zaman anlayamamıştım, ama *ışık gözlerimi kamaştırmıştı.*

Zamanla, gözlerim şiirin ışığına alıştı ve gözlerimi kamaştırmış olan şeyde kendi yaşadığım deneyimi görmeye başladım; ama ışık yok olmadı.

"Şiir," diyor Jan Skacel, "nicedir öylece beklemektedir bizi." Peki, durmadan değişen bir dünyada, değişmeden öylece duran, bir yanılsamadan başka bir şey olabilir mi?

Evet, olabilir. İnsan ürünü olan her durum ancak insanda içerileni içerebilir; dolayısıyla insan, o durumun (ve onun bütün metafizik çıkarımlarının) "nicedir" bir insan gizilgücü olarak var olduğunu düşleyebilir.

Peki öyleyse, tarih (değişmez olmayan) nedir ozanın gözünde?

Garip gelebilir ama, ozanın gözünde tarih, kendi durumuna benzer bir durumdadır: Tarih hiçbir şey *yaratmaz*, tarih *bulup çıkarır*. Yeni durumlarda, tarih, insanın ne olduğunu, "nicedir" insanın içinde olanı, insanın gizilgüçlerinin ne olduğunu açığa çıkarır.

Eğer şiir çoktan orada duruyorsa, o zaman ozana *öngörü* yetisini yakıştırmak mantıksızdır. Hayır, ozan, tarihin de bir gün bulup çıkaracağı bir insan gizilgücünü ("nicedir" orada duran "şiir"i) "bulup çıkarır yalnızca".

Kafka hiçbir kehanette bulunmadı. Bütün yaptığı, "geride bir yerde" duranı görmekti. Bu görüsünün aynı zamanda bir öngörü olduğunun ayırdında değildi. Bir toplum düzeninin maskesini indirmek gibi bir amacı yoktu. Özel ve küçük çaplı insan yaşantılarından tanıdığı düzenekleri aydınlığa kavuşturdu; üstelik, daha sonraki gelişmelerin bu düzenekleri tarihin büyük sahnesinde çalıştırmaya başlayacağının ayırdında olmaksızın.

Yetkenin ipnotize edici bakışı, insanın umutsuzca kendi yanılgısını arayışı, dışlanma ve dışlanmış olmanın derin acısı, boyun eğmeye yargılı olmak, gerçekliğin bir hayaleti andırması ve bürokratik dosyanın büyülü gerçekliği, özel yaşamın durmadan ayaklar altına alınması, vb. Tarihin, büyük laboratuvarında, insanla gerçekleştirdiği bütün bu deneyleri, Kafka (önceden) romanlarında gerçekleştirdi.

Totaliter devletlerin gerçek dünyası ile Kafka'nın şiirlerinin çakışmasının her zaman gizemli bir yanı kalacak ve bu da her zaman ozanın uğraşının özündeki hesaba kitaba gelmezliğin bir tanığı olacak: Kafka'nın romanlarının büyük toplumsal, siyasal ve "kahince" önemi, gerçekte "bağımlı olmayışı"nda, başka bir deyişle tüm siyasal izlencelerden, ideolojik kavramlardan, geleceği kestirme çabalarından tümüyle bağımsız oluşunda yatmaktadır.

Gerçekten de, eğer ozan, "geride bir yerde" saklı duran "şiir"i aramak yerine, baştan bilinen (kendini bir doğru olarak sunan ve "önümüzde" duran) bir doğruya bağlanırsa, şiirin kendine özgü görevini yadsımış olur. Üstelik, bu önceden algılanmış doğrunun devrim ya da muhaliflik, Hıristiyan inancı ya da tanrıtanımazlık, daha doğru ya da daha az doğru oluşunun pek bir önemi yoktur. *Bulunup çıkarılması gereken* (hani o *göz kamaştırıcı ışık* dediğimiz) doğru dışında herhangi bir doğruya bağlanan ozan, düzmece bir ozandır.

Kafka'nın kalıtına böylesine sarılıyorsam, onu kendi kalıtımmış gibi savunuyorsam, bunu nedeni, öykünülmez olana öykünmek (ve Kafkaeski yeniden bulup çıkarmak) açısından yararlı görmem değil, Kafka'nın kalıtının romanın (roman denilen şiirin) *köklü bağımsızlığının* eşsiz bir örneği oluşudur. İşte bu bağımsızlık nedeniyle, Franz Kafka (ya da büyük, unutulmuş Hermann Broch), çağımızda kendini gitgide açığa vuran insanlık durumumuz konusunda hiçbir toplumbilimsel ya da siyasal düşüncenin hiçbir zaman anlatamayacağı şeyler anlattı bizlere.

Çeviren: Celâl Üster

ŞİİRİN SESİ SOLUĞU

Necmi Zekâ

Sık sık sözü edilen, ama üzerinde pek fazla durulmayan yaygın gerçeklerden biri de, sesin Türk şiirinde önemli bir yeri olduğu gerçeğidir. Genellikle yaşandığı varsayılan ortak bir şiir deneyimine gönderme yapılarak geçiştirilen bir konudur ses. Birtakım sezgisel saptamaları saymazsak, kavramsal düzeyde, "Şiir zaten müzik demektir" türünden, oldukça genelgeçer yargılara rastlanır ancak. (Oysa en olmadık inceleme birimleri bile, dönem dönem öne çıkarılıp, iyi kötü, tartışılmıştır.) Yine de, görünürdeki bu ilgisizliğe karşın, Türk şiirinde sesin gizli sorunlardan biri olduğunu tahmin etmek, güç olmasa gerek. En azından, Tanpınar'ın, "Eskiler kendilerini sese emanet ederlerdi," deyişi ya da Yahya Kemal'in "Yârab bana bir ses yaratan kudreti ver" dizesi, insanı düşündüren, ses üzerine bir tartışmaya vesile olabilecek sözler.

Doğulu Bir Şair: Hölderlin

Alman şiirinin 'tartışmalı' büyük ustalarından F.Hölderlin (1770-1843), anlaşılması oldukça güç, aykırı bir şair olarak tanınır. Nietzsche'den Heidegger'e, çeşitli düşünürlerin ilgisini çekmiş, şiirine oldukça farklı — hatta birbirine taban tabana zıt — yorumlar getirilmiştir. Adorno'nun Hölderlin yorumundan yararlanarak, bizim bu talihsiz şaire yakıştırdığımız özellik ise, 'doğululuk'. Tabii bu savın sadece tek bir dayanağı var: O da, Hölderlin'in, kendini sese emanet eden şairlerden oluşu... Adorno'nun yorumu da zaten, "Bu sesi sağlayan ne?" sorusuna verdiği cevap bakımından önem taşıyor. Hölderlin'in şiirinin her şeyden önce, 'parataks'lardan oluşan bir şiir olduğunu ileri sürüyor Adorno.

Parataks'ı, genel bir tanım vermek gerekirse, kendi başlarına varolabilen, özerk dilsel parçacıklar, öbekler olarak nitelendirmek mümkün. Öbekler arasında bir ilginin, bağın kurulmaması, köprü görevi görecek bağlayıcı öğelere yer verilmemesi, 'parataktik' yazış tarzının esasını oluşturuyor. Dolayısıyla, parataktik yazma, "mantıki bir hiyerarşiye tabi olan sözdizimi"ne, "bütünlük"e karşı, "müzikal" bir yazış tarzı.

Aslında 'parataktik yapı", şiir incelemelerinin pek de yabancısı olduğu bir kavram değil; bu düzenleme tarzının, büyük ölçüde müzikalliği sağladığı da biliniyor öteden beri. Ancak düzenlemede "mantıki ve zamansal gelişme eksikliği"nden dolayı, "ilkel ve naif stil" olarak nitelendirilen bir tarz bu. Özellikle parataktik şiir, birbirinden kopuk, bağımsız tematik öğelerden ya da tek bir tema üzerine çeşitlemelerden oluşuyor; bu yüzden de, örneğin edebiyat eleştirmeni B.H.Smith'de olduğu gibi, mantıki bağlantılar üzerine kurulu "bütünsel" şiir ayarında görülmüyor pek. (Aristo'ya kadar geri götürülebilecek "formel mantık" geleneği ve buna doğrudan bağlı "sözdizimi kuralları", şiir konusunda bile, hâlâ vazgeçilmez bir ilkellik/uygarlık ölçütü, çünkü.) Bu yazıda, Doğu/Batı ikiliğini yeğleyişimiz de, yapay bir kutuplaşmayı pekiştirmekten çok, yukardaki mantıki ayrımı netleştir-

mek için sadece...

Adorno'nun Hölderlin yorumundaki başka bir ilginç saptama ise şu: Hölderlin'in şiiri, kavramsal dili reddederken, öznelliğe kaçmıyor hiç; tam tersine, çoğu zaman bir "karşı-öznellik" örneği koyuyor ortaya. Genel olarak, Batı şiiri içinde, saymaca (konvansiyonel) dile karşı — dilin tamamen yıkımına, altüst edilmesine kadar varsa bile — öznenin, öznel ifadenin öne çıkarılması yeğlenir aslında. Hölderlin'in yaptığı ise, dili özneden üste çıkarmak, Adorno'nun deyimiyle "dili konuşturmak"tır. Dil, doğrudan özneye bağlı olmadığından, özne de bir aktarılandır Hölderlin'in şiirinde. Yani, "logos egemenliği"ni soyut olarak olumsuzlama (negation) söz konusu değildir.

Batıda — özellikle Aydınlanma sonrası dönemde — oldukça garipsenen bu şiir tarzı, Doğu şiiri için, pek de 'yadırgatıcı' olmasa gerek. Hatta biraz geniş bir perspektiften bakılırsa, 'parataktik yapı', 'dilin konuşturulması' gibi özelliklerin — belki 'felsefesizlik' teziyle de desteklenerek — Doğu şiiri için de geçerli olduğu pekâlâ ileri sürülebilir. Örneğin Tanpınar'ın "kendinin dışında konuşma, kendi dışında yaşama ameliyesi' olarak adlandırdığı şey, yukardaki tipolojiye oldukça uygun düşüyor. Eski şiiri anlatırken, şöyle diyor Tanpınar: "Bu kapalı âleme, her kelime kendi hususi manaları ve çağrışımları ile gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman, gizliden gizliye kurmuş olduğu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa imâ ederdi." Bu oyunu da, Tanpınar'a göre, tek bir şey, 'ses' kurtarıyordu.

Hemen belirtelim ki, 'doğulu' diye adlandırdığımız bu şiir geleneğinde, (modern Batı şiirinin tersine) "anlamsal anıştırma gücünü artırmak" için, dilbilgisi kalıplarını zorlama, kırma çabası ya da radikal bir olumsuzlama söz konusu değildir. Saymaca dilbilgisine, geleneksel dil sistemine karşı "düzenli bir düzensizlik modeli" ortaya konduğu söylenemez pek. Bu yüzden de — her ne kadar "biçim/çokanlamlılık diyalektiği" ağır bassa da — bir "açık yapıt" aramak yanlış bir değerlendirme olacaktır.

Ses/Seda

Yukarda 'ideal' çizgileriyle vermeye çalıştığımız ayrımı temellendirmek oldukça zor bir iş; ilk akla gelen de, tabii ki, daha sistematik yaklaşımların tanıklığına başvurmak oluyor. Yabancı bir türkolog olan E.Javelidze'nin eski Türk şiiri üzerine bir makalesinde, 'dilbilimsel' yaklaşımı esas alarak, yukarda söylenenleri destekler sonuçlara varılıyor örneğin: Türk şiirinde, somut bir birey olarak şairin kendisinin bulunmadığını, bu yüzden de şairler birbirlerine benziyormuş gibi göründüğünü vurguluyor Javelidze. Katı estetik kuralcılığa karşın, eski Türk şiirinin — "ses ile elde edilen dinamizm"e dayanan — çokanlamlı (polysemantic) bir şiir olduğunu, şiirin "aşırı yüklenmişliği"nin de, okura yorum özgürlüğü, katılım olanağı sağladığını belirtiyor. Dahası, Saussure'ün dizimsel (sentagmatik)/dizisel (paradigmatik) bağıntılar ayrımından yola çıkarak, Türk şiirini incelerken, daha çok dizisel bağıntılar üzerinde durulması gerektiğini öne sürüyor. Cümle içinde, birbirlerini izleyen öğelerin kendi aralarında kurdukları (dizimsel) bağıntılar, Javelidze'ye göre, ikincil bir öneme sahip. Bu şiirin zenginliğini anlayabilmek için, asıl, cümle içinde yer almayan öğelerle, bellekte kurulan (dizisel) bağıntılar, çağrışımlar üzerinde durmak gerekiyor...

Ne var ki, bu tür 'sistematik' yaklaşımların, doyurucu olsa da, 'içerden' bir açıklamaya varamadığı kuşkusu da, kolay kolay giderilemiyor. Çünkü her şeyden önce, insanların genelde dille kurdukları ilişki, "dilsel gestus", ister istemez dışta tutuluyor hep. Oysa söz konusu şiir tarzının oluşmasında, dilin bir araç olarak

değil de — bazen insanlardan da güçlü — bir varlık olarak algılanmasının kuşkusuz payı büyük. Gelgelelim 'formalist' açıklamalar karşısında duyulan bu tedirginliği, bir "ses metafiziği"ne düşmeden temellendirebilmek de, gerçekten büyük sorun. Bu yüzden, şimdilik, müzik tarihçisi T.Georgiades'in eski Yunanca üzerine söylediklerine benzer açıklamalarla 'yetinmek' bize daha anlamlı geliyor: Eski Yunanlıların nasıl konuştukları, Georgiades'e göre, Batılıların kolay kolay kavrayabileceği bir şey değil. Çünkü Eski Yunancada kelimeleri anlam bütünlüğünden çok, ritim bağlıyor birbirine. Batıdaki gibi "etkin konuşmacı/edilgen dinleyici" ayrımının olmadığı bu konuşma sürecinde, iki tarafın da doğrudan katılımı, ortaklığı gerekiyor. Kuşkusuz, şiir yaşantısını da belirleyen — yukardaki ayrımı destekleyen — bir olgu bu. (Georgiades'in savı, hemen hemen bütünüyle "Batıdan farklılık" üzerine kurulmuş olsa da, küçümsenmeyecek bir açıklayıcılığa sahip.)

Daha da ileri giderek, konuya media açısından bakmak da, en azından nerelere varılabileceğini gösterebilmek bakımından yararlı olabilir. Tanpınar, şiirlerin gazetelerde yayımlanmasıyla ortaya çıkan değişmelere — şairin artık kendini kalabalıklar karşısında hissetmesi olgusuna — değiniyor örneğin. Benzer bir biçimde, sözgelimi alfabe/ses ilişkisi de üzerinde düşünülmesi gereken bir nokta: Özellikle Arap ve İbrani alfabelerinde, sesli harflerin kullanılmayışı, çok dolaylı yoldan da olsa, şiir pratiğini belirleyen bir özellik olsa gerek. Sırf sessiz harflerden oluşan bir yığın izlenimi uyandıran "şiir metni", noktalama işaretlerinin olmayışını da hesaba katarsak, her şeyden önce boşluklarının doldurulması — okuma yoluyla bir düzene kavuşturulması — gereken bir metin özelliği taşıyor. Bu da, okurun inisiyatifini büyük ölçüde artıran bir özellik. Belli kalıplara aşina olmanın ya da sesli okumanın ötesinde, şiiri duyabilmek, manevi bir yakınlık kurabilmek gerekiyor çünkü. Ayrıca böylelikle, şairin kısa ve boşluklarla yazması da mümkün oluyor. (Nitekim, P.Bertaux'ya göre, Hölderlin de, bağlantısız yazış tarzını, gençliğinde İbranice çalışmasına, farklı bir 'dil duygusu' edinmesine borçlu.)

Ses/Anlam Ekseni

Bu tartışmayı sürdürürken birtakım hatalara düşülmesi bir yerde kaçınılmaz. Bunlardan en bariz olanı da, şiirde ses sorununa, hep varolan, mutlak ses değerlerinin yakalanması ya da sürdürülmesi sorunu olarak bakmak herhalde. Sesin önemini vurgulayayım derken, seslerin "içkin değerleri, anlamları" olduğu sonucuna varılabiliyor kolaylıkla. Oysa ses birimlerinin taşıdıkları değerler, ancak verili bir (fonolojik) sistem içinde ortaya çıkabiliyor. Bu bakımdan, ilk bakışta gayet yerinde bir yakınmaymış gibi görünen, Türk şiirinde sesin kaybolduğu savını, hiç değilse daha farklı bir ifadeye kavuşturmak, sesler kendi başlarına bir değer taşımadıklarına (mutlak fono-estetik değerleri olmadığına) göre, zaman içinde belli bir ses örüntüsündeki değişiklikleri — kaybetme/bulma terimlerine başvurmadan — ele almak gerekiyor...

Ancak sesi, "anlamı ayırt etmeye yarayan" ikincil bir öğe olarak tanımlamak da, pek doğru olmasa gerek. Dilbilimsel yaklaşımlarda egemen olan bu inanç, yukarda da belirttiğimiz gibi, şiir yaşantısını açıklamakta büyük ölçüde yetersiz kalıyor. Ses örüntüsünü "kısa ses/uzun ses gibi karşı-oluşumlardan oluşan bir yapı" olarak açıklayıp şiir yaşantısını dilbilgisi evrenine hapsetmek, ya katı bir bilim düşkünlüğünden, ya da kolaycılıktan kaynaklanıyor genellikle.

Şairane bir retorikle sunulduğunda hemen kabul gören, müzik ile şiirin aslında özdeş olduğu inancı da, kolay düşülebilecek hatalardan biri. Oysa şiirde müzikalliği sadece sesin ya da ritmin sağlamadığı gayet açık. "Şiirin Müziği" denemesinde Eliot'un belirttiği gibi, "ikincil anlamların müzikal örüntüsü"nün de, müzi-

Ercüment Uçarı

ÇAPARİZ

derinle denizi duyuyorsun malatyada mı bu
çakıl taşları varken aklında bir sürü
iri bir kaysı gibi hani
yanından geçen ıslığın göğüsleri
solunda ışımış bir buğday yeşili tozlu dumanlı
keskin bir bıçak gibi kalbindeki gemiler
pupa yelken iri gözlük camlarındaki sevda
koskoca bir kıta çiziyor
saman sarısı bozkırları ve tekir kedileri
ceplerinden sarktı kaçtı kaçacak
tuz kokan kara dağların rüyaları
ben sevincini gözlüyorum güzelliğin
bir eski evin balkonundan
tavla pulundan harami kuruları için değil

---

kallikte en az ses kadar önemli bir payı var. (Necatigil'in "Ses senin ve anlamı derin değilse, sus daha iyi!" sözünü de, buna ekleyebiliriz herhalde.)

Meramımızı anlatabilmek için, son bir yardım olarak, bir "şiir ansiklopedisi" nin arkasına gizlenmeyi deneyeceğiz: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, "Lirik şiir, imgelemin ve sesin içsel mimesisidir," diyor. Bizim bu yazıda yapmaya çalıştığımız da, sesin altını çizmekti sadece.

Çağdaş Türk şiirinde ses konusuna gelince: Her şeyden önce, eski sesin (eski yazıyla birlikte) ancak 40'lı yıllara kadar dayanabildiğini, o yıllarda, kurulu ses ilişkisi açısından, "normal şiir dönemi"nden bir kopuşun yaşandığı söylenebilir. (Bu arada, 40'lı yıllardaki şiir sesinin dondurularak, okullarda bugüne kadar gelen — o gülünç — resmi "şiir okuma tonu"na dönüştüğünü de belirtelim.)

Her şeye karşın, ses bugün hâlâ önemini koruyor: Attilâ İlhan'ın, Hilmi Yavuz'un şiir serüvenleri bir yana, farklı bir uçta yer alan Edip Cansever'in "akustik" çalışmaları bile, açıkça gösteriyor bunu.

İlerde bir Türk "ars poetica"sı yazılacaksa, ses maddesine ayrı bir yer verileceğini söylemek de, bir abartma olmasa gerek.

Kaynakça: T.W.Adorno, *Noten zur Literatur*, C.3, Frankfurt a.M., 1965; P.Bertaux, *F.Hölderlin*, Frankfurt a. M., 1978; T.S. Eliot, *Selected Prose*, London 1953; E.Javelidze, "Medieval Turkish Poetry", Journal of Turkish Studies, Harvard University, C.7, 1983; Preminger (Ed.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965; B.H.Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, 1968; A.H.Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul, 1982; A.H.Tanpınar, *XIX.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1956.

PHILIP LARKIN

C. B. Cox

TERKEDİLMİŞ YOL

Aramızda uzanan yolu kullanmamaya
Karar verdiğimizden bu yana,
Kapılarımızı tuğlayla örüp aramıza
Ağaçlar diktiğimiz ve zamanın çürüten güçlerini,
Sessizliği, uzaklığı ve yabancıları
Salıverdiğimizden beri — pek etkisi
Olmadı ilgisizliğimizin.

Dökülen yapraklar süpürülmemiş belki; otlar
Biçilmemiş; bütün değişiklik bu.
Yol öyle belli, otlar öyle az büyümüş ki,
Hiç yadırgamazdım bu gece o yolda yürümeyi,
Ve hâlâ engellenmemeyi. Bir süre sonra,
Çok daha etkili olacak zaman

Aramızda böyle bir yol bulunmayan bir dünya
Yaratmada; başkalarını ödüllendiren
Soğuk bir güneş gibi böyle bir dünyanın
Doğuşunu seyretmek, benim özgürlüğüm.
Bunu önlememek isteğimin gerçekleşmesi.
Bunu istemek, benim hastalığım.

Philip Larkin şu sıralarda otuz altı yaşında ve bir taşra üniversitesinde kütüphane müdürlüğü yapıyor. *Jill* ve *A Girl in Winter* adlı iki roman yayımlamış olmasına karşın, ününü 1955'de yayımlanan *The Less Deceived* adlı şiir kitabına borçlu. Yapıtları 1939-45 savaşı sırasında yetişen ve daha sonra da bir çeşit belirsizlik ve karamsarlığa yenik düşen kendi kuşağındaki öbür gençlerin yapıtlarıyla ortak özellikler taşıyor. *A Girl in Winter* gerçekten iç kapayıcı bir kitap; baştan sona sürüp giden bu karamsarlığı dağıtacak hiçbir pırıltılı yanı da yok. Oysa Larkin'in şiiri oldukça değişik. Gerçi şiiri de belirsizliği dile getiriyor, ama bu belirsizliğin öyle dokunaklı bir yanı var ki, bu özelliği Larkin'in 1950'lerin en önemli şairlerinden biri olmasını sağlıyor.

Larkin'in adı çoğu zaman Oxford'dan arkadaşları olan John Wain ve Kingsley Amis'in adlarıyla birlikte anılır. O da arkadaşları gibi son yıllarda sık sık tartışılan o belirsizlik duygusunu dile getirir. "I Remember, I Remember" (Hatırlıyorum, Hatırlıyorum) şiirinde, Coventry'de geçen çocukluğunu, artık kopmuş olduğu baba evini düşünür:

"Burası mıydı," diye gülümsedi arkadaşım, "köklerinin
Olduğu yer?" Hayır, sadece çocukluğumun geçmediği yer,
Demek geldi içimden, sadece yola çıktığım yer.

Sonra o ünlü "Church Going"(Kiliseyė Gitmek) şiirinde, vaftiz kurnasına ve orta bölümün çatısına bakar ve geçmişin mimarlığı ve dinsel inançları konusunda ne kadar az şey bildiğini düşünür.

Ne var ki, Larkin'in köksüzlüğü ele alışı, bu konuyu Wain'in ya da Amis'in işleyişinden çok başkadır. Geleneğin sağladığı kesin bilgilerden yoksun olduğunu gören Larkin, şiirinde kendi kişisel yaşantısının gizdeş bir sorgulamasını yapar. Wain ile Amis, içinde bulundukları belirsizliğe ya işçi sınıfının gündelik yaşayışında, ya da bir kadına duyulan sevgide bir çözüm ararlar; zaman zaman da bu çabalarından vazgeçip açıkça sorumsuzlaşırlar. Oysa Larkin belirsizliği hayatın kaçınılmaz bir durumu olarak kabul eder. Sürekli olarak zaman kavramını ele alır ve yaşantıların bellekteki kesintisiz akışının şimdiki zamanın anlaşılmasını olanaksızlaştırdığını gösterir. "Birden olup biten her şey kaybolmaya başlar", ve biz geçmişteki kimliğimize şaşkınlık ve kuşkuyla bakarız.

Bu belirsizlik çoğu zaman bir düş kırıklığı duygusunu da birlikte getirir. "Poetry of Departures"da (Ayrılık Şiiri) Larkin, ağırbaşlı, çalışkan yaşama biçimi yerine serüven dolu yaşantılara duyduğu romantik özlemini alaya alır. Nereye gitse, aynı sonuçla karşılaşacağı sonucuna varır. Düzenli hayatından vazgeçse, çok geçmeden bunun elde etmek istediği yaşama biçimi olduğunu, daha tedirgin bir durumda böyle bir hayatı amaçlayacağını anlar. "Next, Please" (Sıra Kimde) şiirinde, her anın yaşantısını düşlenen bir geleceğe göre değerlendirme alışkanlığımızla alay eder. Yaşadığımız anın yetersizliğinden hiçbir zaman kurtulamayacağımız için düşlerimizle düşüncelerimiz her zaman iç içedir.

Larkin'in "ironi"si hiçbir zaman sinik ya da kötümser değildir. Larkin kendisini hiçbir zaman döneminin "ahlak zabıtası" olarak görmez, alay ettiği şeylerin arasına kendisini de katar. Kendi duygularını betimlerken, hemen hemen her zaman alaycı bir ton kullanır. "Benim de içimde kurbağa gibi bir şey çömelir durur," der "canı sıkkın", "bilgisiz", parkın yanından "dudaklarını büzüp" geçen biri olduğunu kabul eder. Başarısızlığı hayatın değişmez olgularından biri olarak gördüğü için de bu duruma karşı çıkmaz. Şiirlerinin çoğu böyle boynu bükük bir havada yazılmıştır. "Sıra Kimde" şiirinde "Her gün *Görüşmek üzere*, deriz birbirimize" gibi bir bitiriş dizesinde yalın uyaklar kullanarak bu önerileri herkesce bilinen gerçekler olarak benimsememizi ister. Yaşantımızın bu olgularını değiştirmeyeceğimiz kanısındadır.

Oysa şiirlerinde boyun eğme ve ironiyle ilgisi olmayan birçok tutumlar vardır. Bu şiirlerin genel havası hiçbir zaman umarsızlığı yansıtmadığı gibi, çoğu zaman saçmalıktan kurtulmak için köklü bir özlemi dile getirdiği de görülür. "Coming" (Geliş) şiirinde, Larkin'in baharın gelişiyle duyduğu sevinç bir çocuğun sevinci gibidir:

Yetişkinlere özgü bir uzlaşma
Sahnesiyle karşılaşır da
Bir şey anlayamaz ya insan
O beklenmedik gülüşten başka
Ve mutluluk duymaya başlar.

Böyle bir yaşantının anlamı ne olabilir? Larkin acı çekmenin her türlüsüne karşı büyük bir yakınlık duyduğunu açıklamaktan öte, benimsediği değerler konusunda

hiçbir ipucu vermez. Ne kadar dürüst olduğu, nelerden kaçındığı konusundaki açık sözlülüğünden kolayca anlaşılır. Larkin'in duyguları bir çeşit alaycılık izler. Önce duygularını içtenlikle açıklar, sonra bu durumla alay eder. Bunun hemen ardından da bambaşka bir yaşantıyı dile getiren bir imge ortaya çıkar. Bunun bir örneğini "Sıra Kimde" şiirinin son kıtasında görebiliriz:

> Yalnız bir gemi arar bizi, kara
> Yelkenli alışılmadık bir gemi, ardından
> Büyük, kuş uçmaz bir sessizlik sürükleyen.
> Dümen suyu kıpırtısız ve köpürmeyen.

Şiir daha önce gelecekteki mutluluğa duyduğumuz boş özlemi yeriyordu. Bu son kıta ise geleceğin gerçekte bize ne sunacağını — ölümün boşluğunu — gösteriyor; ama bu imge şiirin en güzel imgesi. Kara yelkenli gemi bizim boş umutlarımızın değil, çektiğimiz trajik acıların simgesidir. "Büyük, kuş uçmaz bir sessizlik" dizesi ise, bir bakıma, daha önce söylenen her şeyle çelişir. Bu dize umudun boşluğunu betimlemez, yarattığı karşıtlıkla bu dünyanın rengini ve doluluğunu hatırlatır. İroni unutulmuş, sadece geçiciliğin ve ölümün acısı kalmıştır.

"Köksüzlüğü" ve "düş kırıklığı" üzerinde gereğinden fazla durulduğu zaman, Larkin'in gerçek değerini anlamak zordur. Onun en iyi şiirleri arasında pek çoğu zaman, acı çekme ve ölüm gibi evrensel temaları işler. Yukarıda okuduğumuz "No Road" (Terkedilmiş Yol) adlı güzel şiirde, Larkin birbirinden ayrılmaya karar vermiş iki insanı ve bunların birlikte yarattıkları gizdeşliği zamanın yavaş yavaş nasıl aşındıracağını anlatır. Şiirin artık sona ermiş bir sevdanın güzelliğini çağrıştıran kadere boyun eğmiş ve hüzünlü bir havası vardır. Ama bu yaşantının aşırı bir duygusallığa dönüşmesine hiçbir zaman izin verilmez. Sahne bütün ayrıntılarıyla canlandırılmış, uyak ve ritimde tam bir denetim sağlanmıştır. Bu da bilinçli bir kısıtlama duygusu yaratır. Akıl, duyguların ne olduğunun bilincindedir ve sonunda bu ayrılığa kendi bağımsız kalma isteğinin yol açtığını da kabul eder.

Bazı eleştirmenler Larkin'in sadece önemsiz yaşantılarla ilgilendiğini öne sürmüşlerdir. "Terkedilmiş Yol" bunun tersinin doğru olduğunu kanıtlar. Şiirin ölçülü tonu ilk bakışta aldatıcıdır. Çünkü Larkin'in şiirde ele aldığı Doğa, sevgililerin yaşantısı ile zamanın geçişi gibi evrensel yaşantı arasında bir bağ kurar. Sevgililerin ilişkisini bir yol olarak betimlerken, şiir bu iki insanın aralarında yarattıkları gizdeşliğin sağlamlığını ve kapsamını da çağrıştırır. Ancak yıpratıcı Doğa görüntüsü de insanın hem kişisel hayatında, hem de maddeler dünyasında yarattığı her şeyin unutulmaya yargılı olduğunu hatırlatır. İkinci kıta, geçmişle geleceği şaşmayan bir bakış açısından ele aldığı için şiirin en etkili bölümüdür. Geçmişin kendine özgü bir güzelliği vardır — "Hiç yadırgamazdım bu gece o yolda yürümeyi"; ama gelecekte öyle bir zaman gelecektir ki, iki sevgili birbirlerini tanıyamayacaklardır. Son kıtada, "soğuk bir güneş gibi" imgesi, kışın kaçınılmaz yaklaşışını, birbirlerini tanımalarının sonunu başarıyla betimler.

Larkin'in şiiri, bu yüzden, yaşantıyı olduğu gibi kabul eder ve karşılaşılacak çelişkileri çarpıtmamaya çalışır. Larkin bir yerde kendi şairlik çabasını bile ironiyle ele alır; bir başka durumda ise acı çeken ve niçin acı çektiğini anlamayan herkesle kendini özdeş görür. "Myxomatosis" adlı şiirinde yaralı bir tavşana bakar ve neden bu kadar acıya katlanması gerektiğini anlatamayacağı için sevinir:

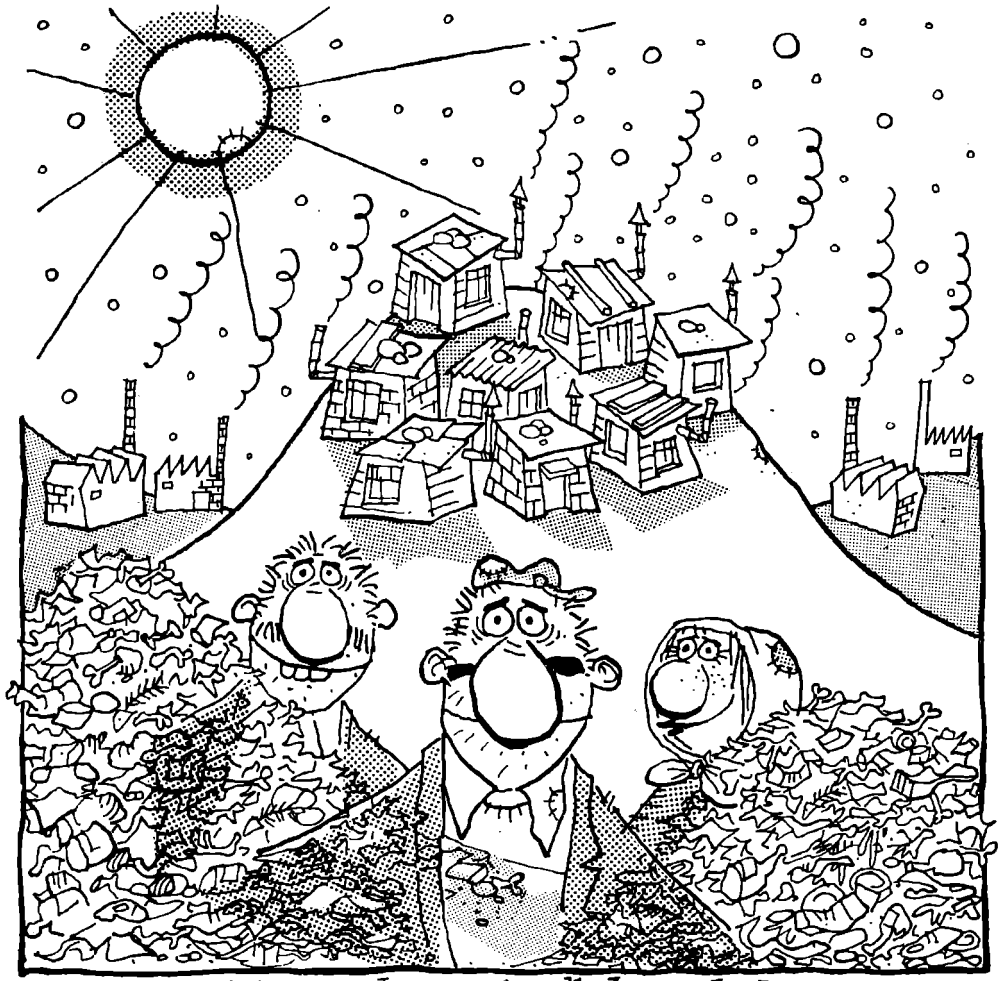
> Her şeyin yeniden düzeleceğini düşünebilirsin belki,
> Sadece sessizce durup bekleyebilsen.

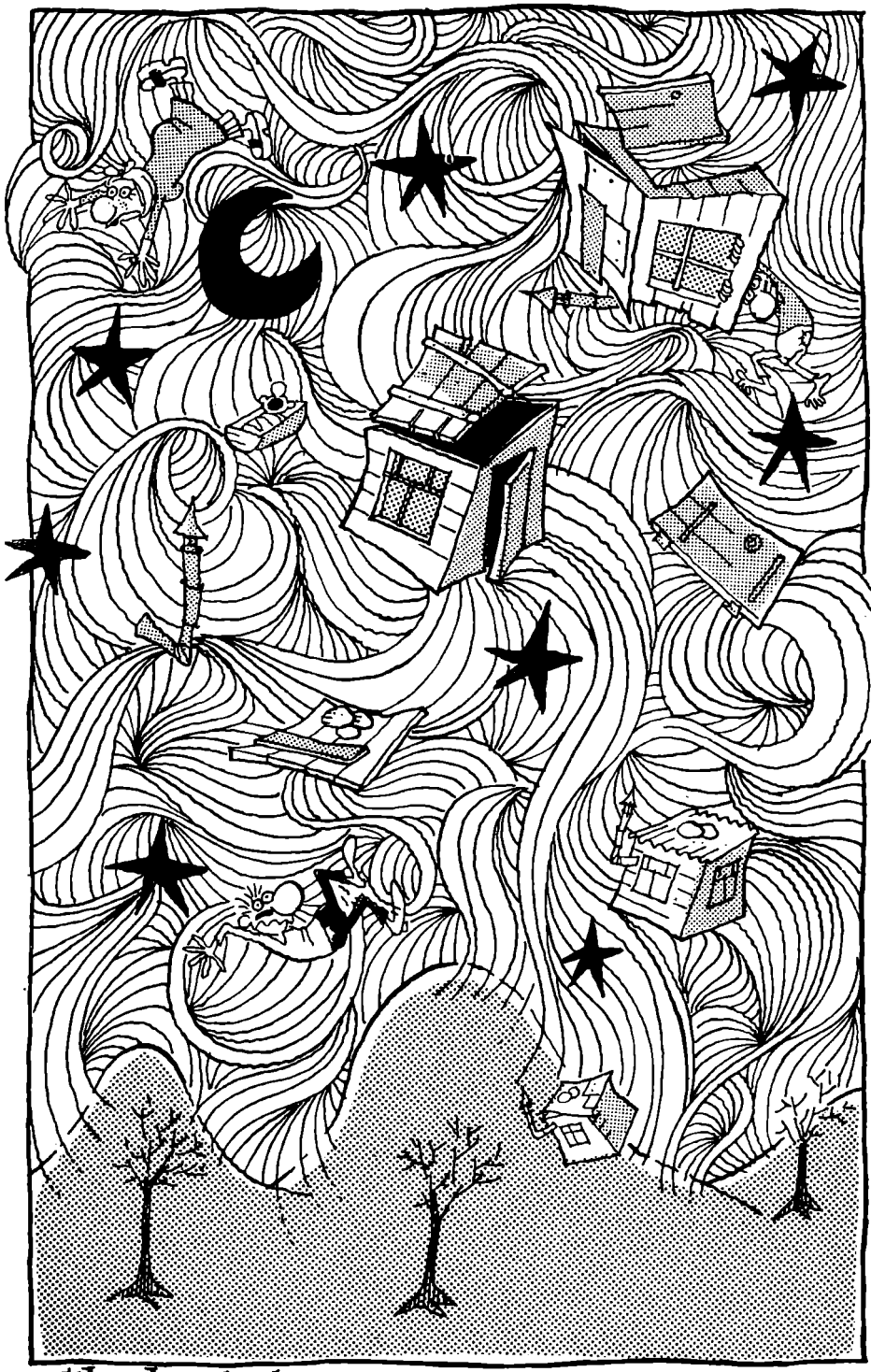
Çeviren: Cevat Çapan

BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI

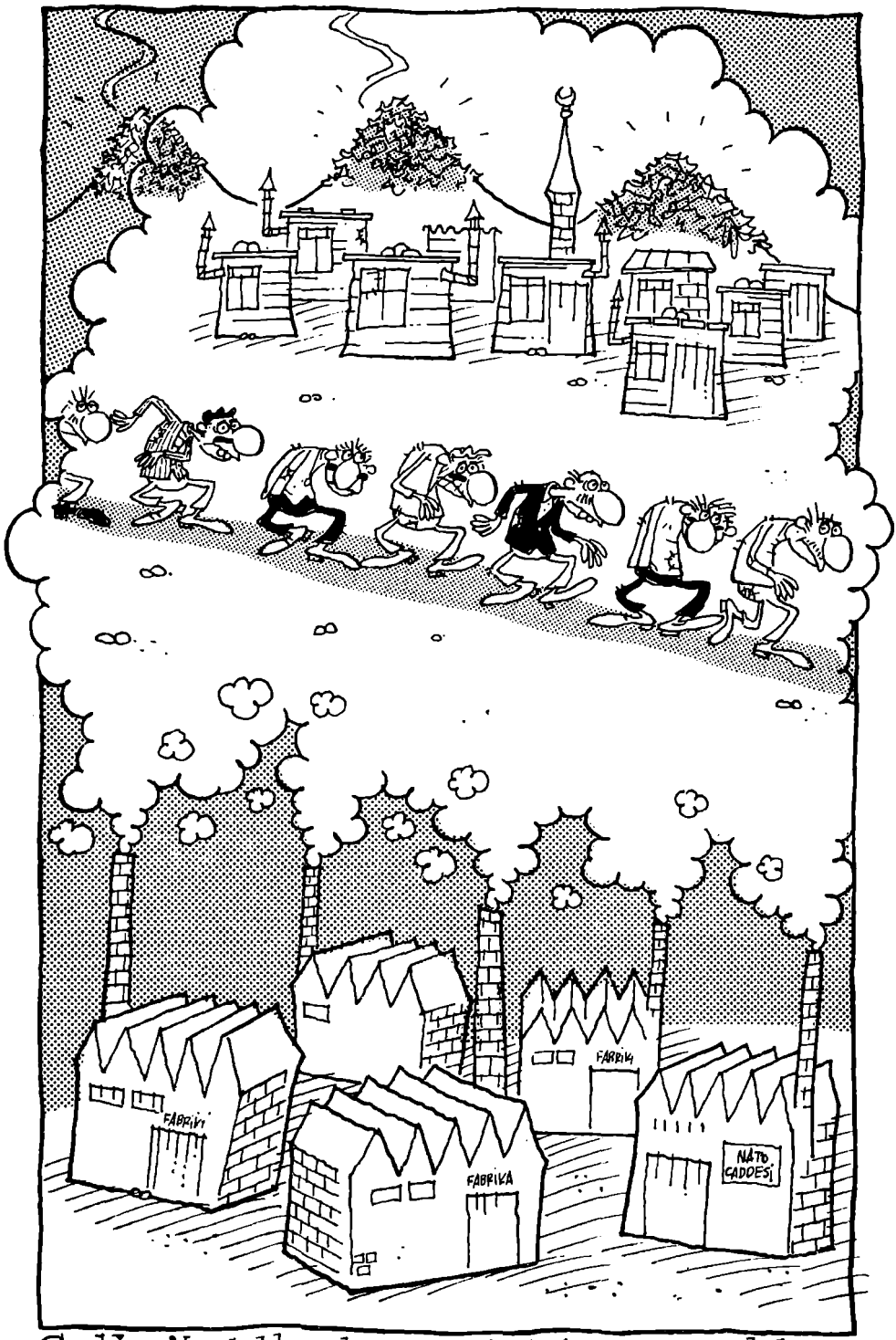
Latif Demirci

(Okuma Notları)

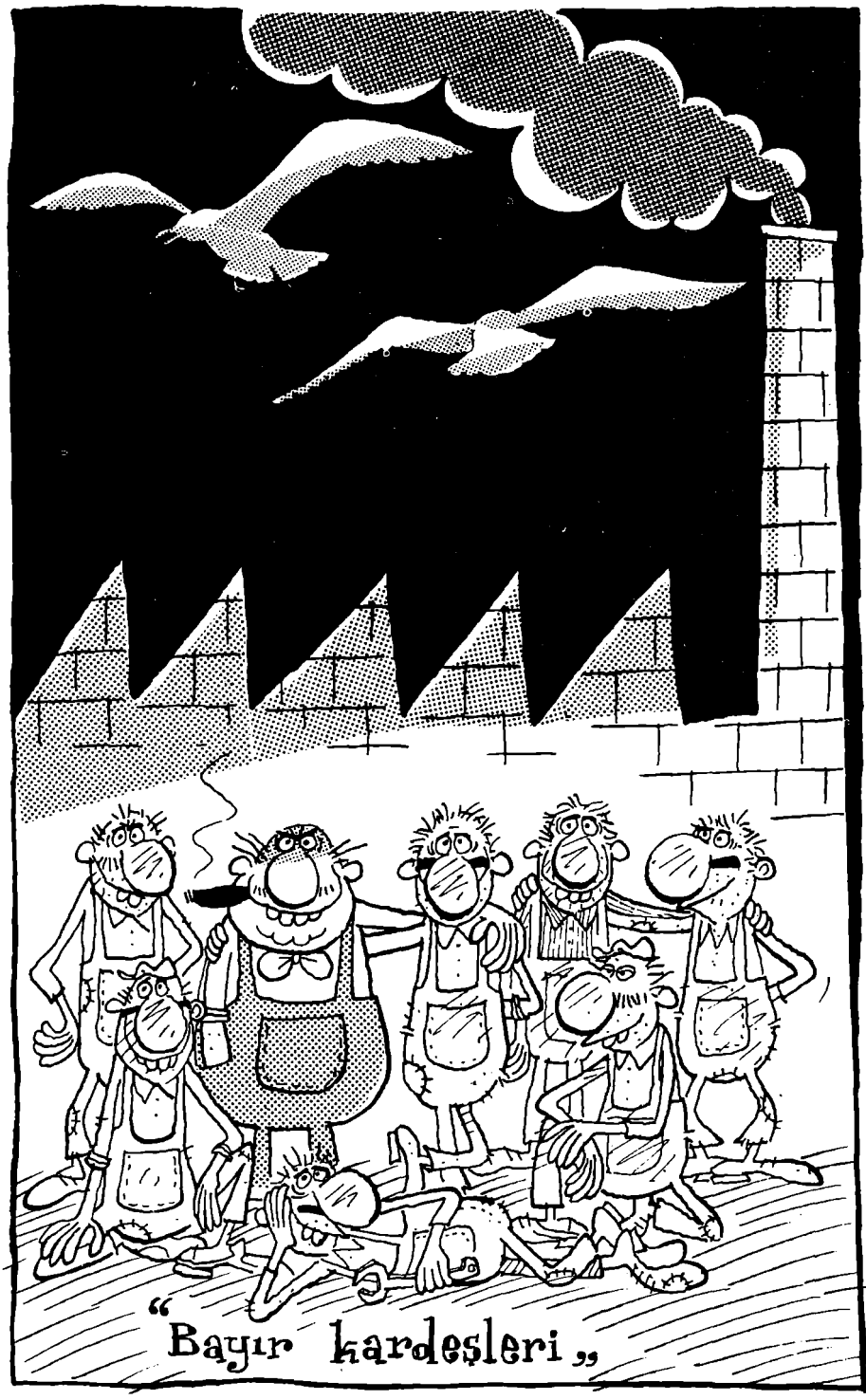




Cik cik çatıcık uçsana
Beşikten kanat çırpsana

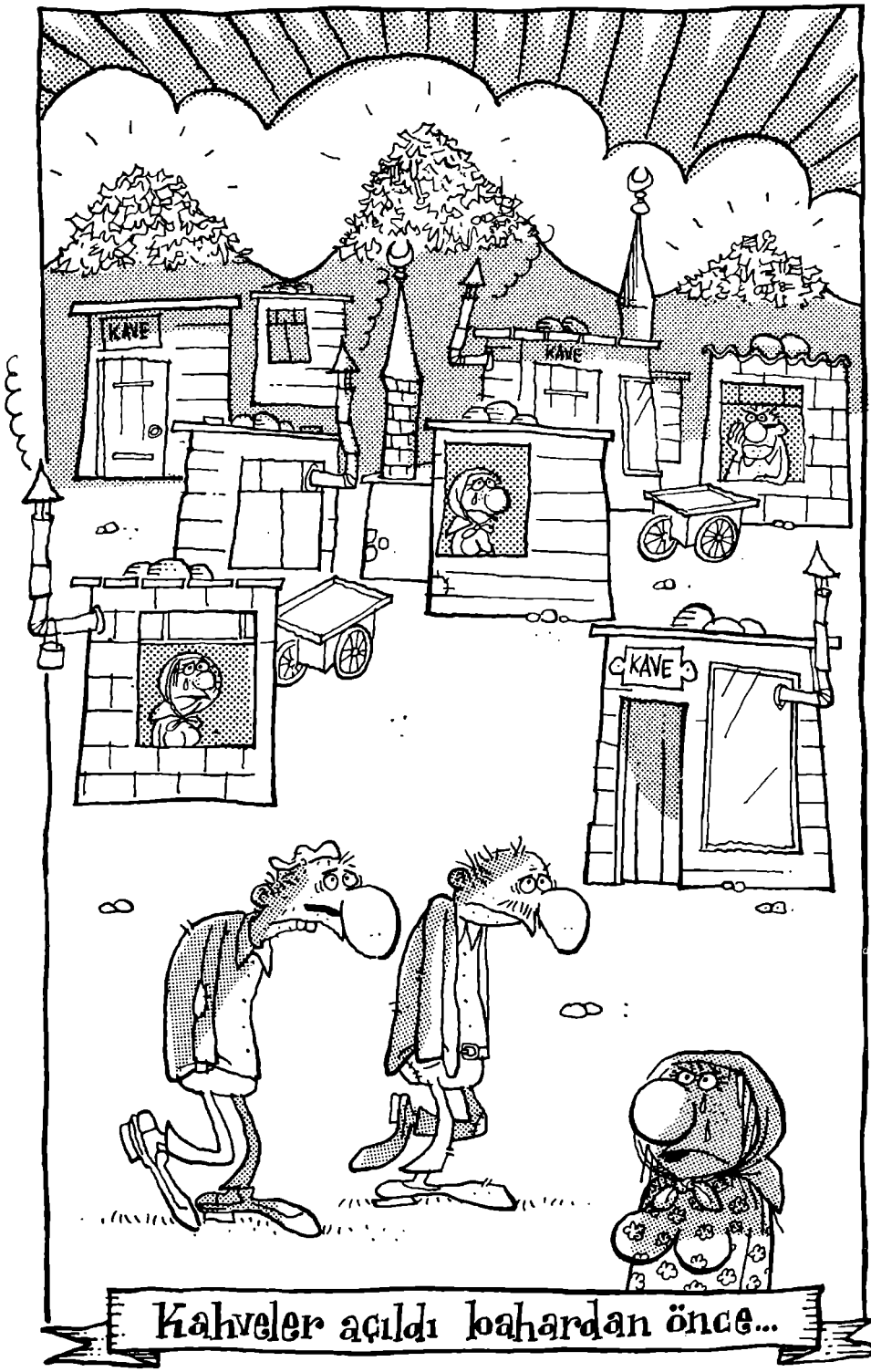


Çiçektepe'de erkeklerin boynu eğri kadınların gözü yaşlı kaldı


"Bayır kardeşleri"

...Grev bezinin rengi döndü.

Bir zamanlar Çiçektepe'de


KAVE
KAVE
KAVE
Kahveler açıldı bahardan önce...

Şıpıdım şıpıdım ah şıpıdım bir kuştu

Çiçektepe gudutepe çiçeken gudune

Hüseyin Haydar

KÜÇÜK İŞARET FİŞEĞİ

Dönüyor kaynağına
Sonra yeniden atılıyor
Körpe kollar salarak daha ıraklara

Dönüyor kaynağına
Kaynağın sıcaklığına, buğusuna, büyüsüne
Kendi kanından bir türküyü göğsünden fışkırtarak
Fırlatarak içindeki bütün batıkları kıyılara

Dönüyor yatağına esmer ateşin
Olgunlaşmış acının, lanetin canevine
Yaralı bir göğsün güçlenmiş soluğuyla

Işık kuşlarının akan soluğuyla
Koşuyor mısır zümrütünün yeşil sesiyle
Ateşli ezgisiyle yükselen nehirlerin

Arıyor kendini soğuyan cesette
Karayelin yüreğinde, dağın içinde
Dalga uçlarında, tuz zerresinde...

Gelin uyandırın ülkenin oğulları yeniden
Donatın anayı, daha doğurgan o

Gelin ülkenin koynuna, ülkenin oğulları
Yeşim taşlarında uyuyan gecenin...

Sabah kuşu vazgeçmiyor türküsünden!

ÜLKEM VE SEN

Aralanır yanık defne demetleri
Nehirleri akarken görürüm uykulu bedeninde
Mermer bir yatakta süzülür su tülleri

Çıkar ortaya,
yağmur güneşinin çıkması gibi
Bir avucunda gece bir avucunda yaşamın ışıltısı
Çıkar ortaya,
durur yağmur...

Geceyi gösterir;
zağnalarla akar nehir
Kıyıda zambaklarla yatar kız
Koşup yiter çocuk,
kalçalar arasında, küçülerek...

Geceyi gösterir;
metal ve insan eti
Bir kelebeğin ardında bir deli uçarak
Çağdaş sevdalar ardında yeşil bir çocukluk

Ömür gemisi karanlık içinde, açıkta bekler
Güverte biter de boşlukta koşar yaşam
Geçer denizi yükselir kentin üstüne
Yükselir lacivert umut
Her milimetresinde bir damla kan

Sular kabarır, köpük basar geceyi
Gemi ışıklarını yakar, başlar yolculuk
Başlar yağmurlar yeniden, nehirler yeniden...

Ey olgunlaşmış çılgınlık
Esmer doğurgan beden; ülkem ve sen!

MAVİ HAREKETİ NEDİR?

Araştırma

1952'de Teoman Civelek, Bekir Çiftçi, Ülkü Arman adlı, sonradan edebiyattan uzaklaşmış olan genç yeteneklerin çıkarmaya başladıkları, 1955-56'da Özdemir Nutku'nun yönetimine geçen "Mavi" (28. sayıdan 33. sayıya "Son Mavi") dergisi, özellikle Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm konusundaki yazılarını içerdiği için önem kazanmış, sözü edilmiş, unutulmamış bir dergidir.

"Mavi" dergilerini yıllar sonra önümüze koyup gözden geçirince şunları görüyoruz: "Mavi" başlangıçta her yönüyle bir amatör dergisi imiş. Ünlülerle birlikte görünmek, onların yanında yer almak istenmiş. Ama yazı toplamak da pek kolay olmamış anlaşılan. Kim ne verse alıp basmışlar. Soruşturmaydı, yıldönümüydü, anmaydı diyerek, derginin içinde yazıları ya da şiirleri varmış gibi, "Bu Sayıda" sıralamasına adlarını koymak için ünlülerden alıntılar yapılmış. Kuramsal dayanakları üzerinde ortak bir görüşe varılmadan, çekingen bir "tasfiyecilik" hevesine kapılınmış, büyük büyük sözler, önceki kuşakların sevilen sanatçılarına sataşmalar... Ondan ötesi bol bol amatör işi yazılar, şiirler...

Ama derginin bu durumunu, çıkaranların da beğenmediği anlaşılıyor. Sürekli bir daha iyiye gitme özlemini hep sürdürmüşler. Ne var ki iki yıl boyunca pek başaramamışlar bunu.

1 Mayıs 1954 tarihli 19. sayıda genç bir yazarın, Ahmet Oktay'ın, "Kendi Kendisiyle Çelişen Yahut Sokaktaki Adam'a Dair" başlıklı bir yazısı var. Bu yazıda Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanı eleştirilirken şöyle sözler ediliyor:

" (...) Sosyal realist olduğunu iddia eden Attilâ İlhan, bindiği dalı kesmiştir. Sosyal realist bir sanatçı nasıl olur da meselenin sathında kalıp, memleketinin kaderinde rol oynamaktan kaçınan bir adamı kınamaz, seçeceği doğru yolu göstermez. Görülüyor ki Attilâ İlhan kendi ölçülerini inkâr etmiştir. (...) Sanki ölüm, bütün bu meseleleri halledermiş gibi. Sosyal realist bir sanatçı, kendi bünyesinde böyle korkunç bir çelişmeye düşmemeliydi."

Görüldüğü gibi, Ahmet Oktay, "sosyalist realist" demiyor, "sosyal realist" diyor Attilâ İlhan'ı nitelerken.

Derginin ertesi sayısında, 1 Haziran 1954 tarihli 20. sayıda, Attilâ İlhan'ın Ahmet Oktay'dan gelen eleştirilere karşı bir açıklaması yer alıyor. Dergiyi çıkaranlarla ilişkisi anlaşılan böyle başlamış.

1 Temmuz 1954 tarihli 21. sayıdan sonra, Beyoğlu'ndaki Baylan Pastahanesi'nde Attilâ İlhan'la bir dost çevresi kurmuş olan genç sanatçıların "Mavi"yi benimsediklerini görüyoruz. Derginin havası birdenbire değişiyor.

Attilâ İlhan'ın Dört Yazısı

Attilâ İlhan, 1 Temmuz 1954'ten 1 Ekim 1954'e, 21, 22, 23, 24. sayılarda yayımladığı, "Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç", "Sosyal ve

Estetik Bir Platform Lüzumu", "Sosyal Realizm'in Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği", "Sosyal Realizm'in İktisadi ve Sosyal Tutumu" başlıklı dört uzun yazıyla düşüncelerini açıklamaya girişiyor. Amacı kısaca Türk edebiyatına yeni bir yön vermek.

Bu yazıların yayımlanmaya başlanmasıyla birlikte sağcı dergilerden de tepkiler gelmeye başlıyor. Attilâ İlhan'ın "Sosyal Realizm"ini o yıllarda Sovyetler Birliği'nde uygulanan "Sosyalist Realizm"le karıştıran yazarlar açıktan açığa suç duyurusu yapmaya girişiyorlar. Attilâ İlhan böyle şeylere alışıksa da, "Mavi"yi yöneten gençler pek alışık değil anlaşılan. Derginin 1 Kasım 1954'te çıkması gereken 25. sayısı bir ay gecikmeyle 1 Aralık 1954'te, boyutları küçülerek, sanat gazetesi boyutlarından kitap dergi boyutlarına dönüşerek, ayrıca yazı işleri müdürü de değişmiş olarak yayımlanıyor. Eskiden "Sahibi ve yazı işlerini fiilen idare eden: Teoman Civelek" iken, 25. sayıda "Sahibi: Teoman Civelek, Yazı işlerini fiilen idare eden: Özdemir Nutku" oluyor. Haberleşme adresi, derginin basıldığı basımevi de değişiyor. Attilâ İlhan'ın dört sayıdır süren, daha da süreceği bildirilen yazılarından bir iz yok. Yalnızca, göze batan, büyük siyah harflerle, dördüncü sayfanın altına şu açıklama konmuş:

"Bazı gazete ve dergilerde Mavi 'Sosyal Realizm'in organı olarak gösterilmektedir. Dergimizin Sosyal Realizm'le hiçbir ilişiği yoktur. Mavi bu konuda gerçeği ortaya çıkaracak tartışmalara zemin hazırlayabilmek ümidiyle Attilâ İlhan'ın yazılarına sütunlarında yer vermiştir.

"Dergimiz bu konuda bir anket hazırlamakta olup, anket sonunda, kendi görüşünü de okuyucularına bildirecek, Sosyal Realizm karşısında durumunu etraflı olarak açıklayacaktır."

Aynı sayının başındaki "Mavi" imzalı "Birkaç Söz" ise Sosyal Realizm'den çok uzak bir havada şöyle sona eriyor:

"Biz gerçeği arayan bir dergiyiz. Arzumuz güzel olanı seçmek ve şimdiye kadar içinde bulunduğumuz sanat yobazlığının komikliğini göstermektir. Bir de şunu ilâve etmeyi isteriz ki biz hiç bir zaman edebiyat ve sanattan başka konular üzerinde kalem oynatmayı sevmiyoruz; amacımız şiir ve edebiyat felsefesi üzerinde yeni yeni ortaya sürülen veya sürülecek fikirleri okuyucularımıza sunmak olacaktır."

Neler yazmıştı Attilâ İlhan ortalığı böylesine karıştıracak? Türk edebiyatında kendilerine bir yer açmak isteyen, eskiler üzerine ileri geri sözler eden bu genç adamlar, neden korkup açıklamalar yapmak, Attilâ İlhan'ı ortada tek başına bırakmak gereğini duymuşlardı? Yayımlanmalarına son verilen yazılarda yasaların yasakladığı sözler mi ediliyordu? Sağcıların sandığı gibi adı biraz değiştirilerek "Sosyalist Realizm" mi savunuluyordu?

Sosyal Realizm Nedir

Öyleydi, değildi diye yargı vermektense, Attilâ İlhan'ın ortalığı karıştıran yazılarından bölümler okumak en iyisi:

"Bu kısa açıklamadan anlaşıldığı üzere Sosyal Realizm Türk sanatının Türk milletine faydalı olmasını ister, onu bu işle vazifelendirirken, yukarda açıkladığımız üzere milletin esenliği için, *mevcut ve ilerde çıkabilecek bütün iktisadî-içtimaî*

meselelerde kendini söz sahibi sayıyor. İlkin içtimaî-tarihî bir ilim düşüncesi ve metodu ile millî şartların ve gerçeklerin izahını yapmaya çalışıyor, bilâhare bu düşünce ve izahları sanatlaştırıyor. Bu edebiyatı, sanatı, günlük ve içtimaî hayatımızdan ayrı saymayışımızın tabiî bir sonucudur." (Mavi, Sayı 22)

"Sosyal Realizm'in içtimaî-siyasî platformu umumi hatları ile Atatürkcüdür. Büyük Mustafa Kemal'in millete ve gençliğe gösterdiği, işaret ettiği esaslara dayanır. (...)

"Sosyal Realizm, Mustafa Kemal Atatürk'ün *ta'vizsiz tam istiklâl* prensibini olduğu gibi yine onun *millî hâkimiyet, halk hâkimiyeti, halkçılık ve halk teşkilâtı* prensiplerini de benimsemekte, millî sınırları içinde bağımsız yaşayacak milletimizin hâkimiyetine — kayıtsız şartsız sahip olmasını istemekte, bu konuda da Atatürkcü platform üzerinde durmaktadır. (...)

"Bu noktada Sosyal Realizm, *Atatürkcülüğün anti-emperyalist vasfına kavuşmakta, ona layık olduğu değeri vermektedir.* (...)

"Sosyal Realizm içtimaî-siyasî platformunun temel direkleri arasında yine *Mustafa Kemal Atatürk'ün* hepimize — ve milletimizin en karanlık günlerinde — işaret ettiği manada, milliyetçiliği zikretmekle övünmektedir. (...) Günümüzde Milliyetçilik kelimesi üzerinde spekülâsyon yapılıyor. (...) Atatürkçü Milliyetçiliğin ne olduğunu iyice bilmemiz, iyice anlamamız ve sindirmemiz gerekiyor. (...) Atatürk bizim Milliyetçiliğimizin yapıcı ve yüceltici vasıflarına realist karakterine açıkça işaret etmiş, Türk Milliyetçiliğinin gayesi olarak: 1.- Millî sınırlarımızın içinde... 2.- Herşeyden önce kendi kuvvetimize dayanarak... 3.- Varlığımızı koruyup... 4.- Memleketin gerçek saadetine ve imarına çalışmak hususlarını öne sürmüştür. (...) Atatürkçü Milliyetçilik *saldırgan Irkçılığı ve aşırı Milliyetçiliği reddeden, öbür milletlere ve saadet arzularına saygı besleyen, millî sınırları içinde kendi gücüne güvenerek varlığını korumayı, memleket ve milletin gerçek saadet ve imarını gerçekleştirmeyi hedef edinen, mağrur ve hodbin olmayan bir Milliyetçiliktir.* İşte Sosyal Realizm'in Milliyetçilik anlayışı da budur." (Mavi, Sayı 23)

"Gayet açık olarak, gerçek ve Atatürkçü ve pek tabiî Sosyal Realist bir milliyetçiliğin memleketin gerçek saadeti için iktisadî meseleleri ön plâna almayı, onları içtimaî tarihî bir ilim gözüyle görmeyi ve bu hususta kararlar alırken memleketimizin topraklarını koklıyarak ve bu topraklarda bizzat çalışan insanların sözlerini işiterek hareket etmeyi icab ettirdiği anlaşılıyor. Fakat bu işi yaparken statik, hareketsiz, kalıplaşmış olmayacağız. Tam tersine iktisadî meselelere devrimci bir gözle bakacağız. Tarihî gelişmeleri, iktisadî değişmeleri, iktisadî değişmelerin içtimaî tesirlerini daima gözönünde tutacağız. Şartlar yenilendi mi biz de yenileneceğiz. Yeni şartların getirdiği yeni meseleleri yeni hal şekilleriyle halle çalışacağız." (Mavi, Sayı 24)

Attilâ İlhan bu yazısını şöyle bitiriyordu:

"Sosyal Realizm'in iktisadî ve sosyal tutumu üzerindeki sözlerimiz daha bitmedi. Bu bahse devam edeceğiz."

Attilâ İlhan'sız

Ama sağcı basının saldırıları üzerine, ne olduysa, "bu bahse devam" edilemedi. Derginin yayını bir ay aksadı, yazı işleri sorumlusu değişti, bir açıklama yapılıp temize çıkıldı. İşin ilginç yanı 25. sayıda Attilâ İlhan yoktu, ama "Mavi"ye onunla birlikte yazı vermeye başladıklarını söylediğimiz Baylan çevresi sanatçıları vardı. Diyelim böyle bir açıklama yapılacağından haberleri olmamıştı, yazılarını da daha

önceden vermişlerdi. Sonraki sayılara bakıyoruz: Gene varlar.

Attilâ İlhan'ın uzun yazılarından yaptığımız alıntılar, genellikle, söylediklerini özetlediği bölümlerden oldu. Aslında yazılar baştan sona Atatürk'ün sözleriyle örülüydü. İçinde yasalara aykırı düşünceler bulunan, savunulamayacak yazılar değildi. Sosyalist Gerçekçilik'le bir ilgisi yoktu. Bu tarihte zaten Attilâ İlhan Sovyetler Birliği'ne yakınlık duyan çevrelerle ilişkisini çoktan kesmişti. Türk edebiyatına Atatürkçü bir temel arıyor, toplumsalcı eğilimlerin bu temele oturtulmasını özlüyor, biçimciliğe karşı çıkıyordu. Sağcı basında suç duyurusu niteliğinde yazılar yayımlanınca, "Mavi"ciler ürküp Attilâ İlhan'dan uzaklaşıverdiler. Hiçbir gerçek dayanağı bulunmayan bu kara çalma yazıları karşısında yayımlanan "Bir Açıklama" ise tam anlamıyla utanç vericiydi.

Soruşturma

Bu açıklamada yapılacağı bildirilen soruşturma 26. sayıda başladı. Soru şöyleydi:

"Bugün Türk Edebiyatının kabul edilmiş bir değerler sistemi vardır. Bu değerler sisteminin okuyucu önünde tartışılmasına taraftar mısınız? Niçin?"

Görüldüğü gibi, bu Sosyal Realizm'le sınırlanmayan, her yana çekilebilecek bir soruydu.

İlk yanıtta, derginin kurucularından Bekir Çiftçi edebiyatımızın Orhan Veli, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü, Sabahattin Kudret, Behçet Necatigil, Melih Cevdet, Metin Eloğlu, İlhan Tarus, Tarık Buğra, Samim Kocagöz, Naim Tiralı gibi ünlü sanatçılarını hayli aşağıladıktan sonra şöyle sözler ediyordu:

"Bu durumda yeni nesle kayıtsız şartsız bir vazife düşmektedir. Edep sınırlarını aşmadan, insafı elden bırakmadan, şahsiyata düşmeden ve nihayet eser vermeyi ihmal etmeden bugünkileri 'tasfiye' etmek. Böyle bir teşebbüsün vereceği sonuç ne olursa olsun Türk Edebiyatına büyük faydalar sağlayacağı muhakkaktır... Şöyle ki, eğer bu teşebbüsü başarırsak, özlediğimiz tasfiye bir hayli kolaylıkla olacak, gerçek değerler ortaya çıkacaktır. Yok eğer bugünküler haklıysa bizi yine bir hayli kolaylıkla mat ederek değerlerini Türk edebiyatseverleri önünde bir kere daha ispatlamış olacaklardır.

"Biz — burada yüzdeyüz kesin konuşuyorum — Sanat anlayışımızı bıkıp usanmadan savunacağız ve yine bıkıp usanmadan onları bu hesaplaşmaya çağıracağız... Onları neden değersiz bulduğumuzu ve değer ölçümüzün (ki kendi hesabıma, sosyal realizm adı verilen mesnetsiz ve boş sanat görüşü ve değerlendirme sistemi ile hiç bir ilgisi yoktur.) ne olduğunu uzun uzun açıklayacağız.

"Bütün bunlardan sonra bu kof, bu sahte, bu 'alaylı' şöhretler kendilerini 'tenezzül etmemek' maskesi altına saklıyarak bize cevap vermezlerse, haklarındaki hükmü, Türk okuyucusu gecikmeden ve tam bir isabetle verecektir."

26. sayıda Özdemir Nutku, Ahmet Oktay, Tahsin Yücel soruşturmaya yanıt veriyorlar; 27. sayıda da, Bumin Güney (Fikret Hakan), Demir Özlü, Güner Sümer. Attilâ İlhan'dan gene ses yok.

Son Mavi

Derginin Mart 1955 sayısı çıkmıyor. 1 Nisan 1955'de ise aynı dergiyi "Son Mavi" adıyla "Sahibi ve Yazı İşlerini fiilen idare eden: Özdemir Nutku" olarak

karşımızda buluyoruz. İlk yazı Attilâ İlhan'ın.

Dergiyi çıkaran, yöneten gençler arasında ne gibi tartışmalar olduğu, nerelerden, ne gibi baskılar geldiği anlaşılmıyor. Durumu aydınlatan bir açıklama yok. Ama basında çıkan yazıların yönetici çevrelerde yankılandığı, gençlere çeşitli yollarla uyarılarda bulunulduğu belli.

Attilâ İlhan "Son Mavi"deki yazısında, "Hisar", "Türk Düşüncesi" gibi dergilerde, "Dünya" gazetesinde kendisine karşı girişilen saldırılara karşılık veriyor, bu saldırılardaki açık yanılgıları ortaya vuruyor. Yazıdan alıntılar yapalım:

"HİSAR dergisi bir soruşturma düzenlemiş. Sorulan şu: 'Sosyal Realizm'in mahiyeti, yeni Türk sanatındaki yeri, fayda ve zararları nelerdir?' Peyami Safa, Hançerlioğlu, Baki Süha, Behçet Kemal, vs. türlü diller döküyorlar. Derginin istediği Sosyal Realizm'in alnına kıpkırmızı bir 'Made in URSS' damgası basmak. Eh, soruşturmaya katılanlar da bu konuda ellerinden geleni ardlarına koymamışlar.

"Bu arada, bir köşede Ataç'ın adını görüyoruz. Bir tek kelime söylemiş: '— Bilmiyorum'. İnsan ister istemez, bak, diyor, ne namuslu yazar: elinde derli toplu, esaslı deliller olmadan başkalarını kirletmekten, karalamaktan sakınıyor. Böyle bir iş yapmağa kalkışanlarla birlik olmuyor. Aşkolsun!

"Yanılıyorsunuz. Ataç, bu karalama ve kirletme işini, meğerse DÜNYA gazetesine saklamış. HİSAR'ın soruşturmasına oradan cevap veriyor. Hem de ne cevap! İlkin Sosyal Realizm'in ne olduğunu anlıyamadım, diyor. Arkasından, birdenbire aklına Realizm Sosyalist diye bir demir perde realizmi geliyor. Git git, yazısında bu iki sanat tutumu, nasılsa, birleşiyorlar. Böylelikle Sosyal Realizm'in aslında demir perde markalı Realizm Sosyalist'ten başka bir şey olmadığı açıklanmış oluyor.

"Başka türlü söyliyelim: Ataç, Attilâ İlhan'a ve bunca zamandır yazdıklarına elinde kapkara bir jurnal ile karşı çıkıyor. Bir de: 'Ben edebiyatı kendine dert edinmiş bir adamım' demiş. Bu edebiyatçılık mı, yoksa jurnalcılık mı?

"İnsan hiç olmazsa yaşından başından utanır, giderayak, kalemini kirletmez!

"Sosyal Realizm üstüne yazanlar, Attilâ İlhan'ın eleştirmelerine karşı çıkanlar acaba neden böyle utandırıcı bir yol tutuyorlar? Farkına vardınız mı bilmem, şimdiye kadar Sosyal Realizm'e saldıranların hiç birisi bizim bu konuda yazdığımız yazılardan herhangi birisini efendice eline almış, incelemiş, çekiştirmiş, tartmış değildir. Attilâ İlhan'ın dedikleri malûm:

"Sosyal Realizm'in birinci iddiası şudur: Yeni Türk sanatı — sürrealist'i, aktif realist'i, formalist'i, sathi realist'i ve herşeyi ile birlikte — milli ve batılı bir terkip yapamamış, kozmopolit ve taklitci kalmıştır... Öncülerin büyük hizmeti gelenekçi Osmanlı sanatını tasfiye etmeleri olmuştur. O kadar. (...)

"Sosyal Realizm'in birincisini hemen tamamlıyan ikinci bir iddiası vardır ki o da şudur: Öncülerin başaramadıkları millî ve batılı modern Türk sanatı ancak sosyal realist bir metod sayesinde kurulabilir. Sosyal Realist olmıyan gençler öncüleri taklidcilikle itham edebilir, alaşağı edebilirler, fakat eğer kendileri sosyal realist bir metodla eserler vermezlerse, netice itibariyle kendileri de öncülerin büyük çoğunluğunun düştüğü hâtâya, yâni taklidciliğe kurban gideceklerdir. *(Sosyal Realizm Üzerine Düşünceler — Attilâ İlhan — Yeni Ufuklar. Sayı 22)*

"Bunlara benzer iddialara dürüst bir tartışmada iki türlü karşılık verilir: Ya, iddiaların tam tersine, taklidcilik diye bir şeyin olmadığı, öncülerin millî ve yeni bir sanat tutumu tuttukları bir bir gösterilir, iddiaların her kelimesine etraflı, oturaklı cevablar verilir; ya da, Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'i açıklayabilmek, tutumunu belirtebilmek için Atatürk'e dayanıp da yazdıkları satır satır ellenir küllenir çürütülür. Peki bize karşı çıkanlar böyle mi yaptılar? Böyle mi yapıyorlar? Hayır!

"Çok kolay ve ucuz bir yol tutuyorlar. Yazdıklarımızı unutmuş görünüp bambaşka bir plânda şamata ediyorlar. Bu kommunistliktir diyorlar. Yersiz sırasız bir çıkış. Tartışma kurallarına aykırı. Bir kavga tutumu, bu. Olsun! Haydi diyelim ki, canları kavga etmek istemiş, öfkelenmişler, kurdlarını dökecekler. İyi ama, yine de bu iddialarını bizim Sosyal Realizm üzerine yazdıklarımızla ispatlamak, pekleştirmek zorunda değiller mi? Mağdem ki Sosyal Realizm Atatürkçü bir sanat tutumu değilmiş, mağdem ki onlar açıkgöz oldukları için bunu hemen kavrayıvermişler neden bizim yazılarımızı ele alıp okuyucu önünde hilemizi ortaya dökmüyorlar?

"BÖYLE bir soru galiba en fazla TÜRK SANATI dergisinin kafasını kurcaladı. Eksik olmasın, bu milletin siyasi polisini savcısını bir kenara itti, sıvandı çemrendi, işe girişti: Büyük reklâm yaparak bazı önemli 'belgeler' yayınlıyacağını açıkladı. Hep bekledik. Sonunda benim bir vakitler GERÇEK'te yayınladığım, BARIŞ'ta yayınladığım bir kaç yazı ortaya çıkarıldı. Bu eski yazılara yaslanıp bütün yazdıklarımı karalamak yolunu tuttular. Böylece herşey oldu bitti: Biz Moskova ajanı olduk onlar yiğit vatanseverler. (...)

"Demagojiden, palavra ve küfürden sıyırırsak o eski yazıları yayınlamakla Attilâ İlhan'ın üzerine iki çeşit suçun yıkılmak istendiğini görürüz: Birincisi, Nâzım Hikmet'in kurtulması için uğraşmış olması. İkincisi, sosyalizmi savunması. Bilmem ya, eğer bu birincisini suç sayarsak bir ara Nâzım Hikmet'i kurtarmayı iş edinen bütün aydınları, hatta BMM üyelerini de suçlandırmak gerekmez mi? Başka bir deyişle, Attilâ İlhan'ın bu konudaki günahı Falih Rıfkı'dan, Ahmet Emin'den falan ve filândan ne fazladır, ne de eksiktir. Onun için, geçiyorum.

"Sosyalizm'i savunan yazılara gelince:

"1 — Bizde kommunizm kanun dışı edilmiştir. Malûm. Fakat Sosyalizm için böyle bir yasak yoktur. Yâni demokrat ilkelere bağlı bir sosyalizm memleketimizde savunulabilir, hatta parti halinde teşkilatlanabilir. Suç olmaz. Attilâ İlhan'ın GERÇEK'te çıkan yazıları kommunizmi savunmuyor, Sosyalizm'i savunuyordu. Bu bakımdan kanun dışı, gizli kapaklı şeyler değildi. Yasak bir şeyler de söylemiyorlardı. Bugün aynı yazıları bir başkası yayınlamış olsa yine bir suç işlemiş olmaz.

"2 — Denebilir ki Attilâ İlhan Sosyalizm'i savunuyor gibi görünüyordu ama aslında kommunizm'i savunuyordu. Bu da bir ihtimal. Onun böyle bir oyun yapıp yapmadığını öğrenmek için ne yapalım? Aradan epeyce zaman geçti. Bu zaman zarfında memleketimizde bu gibi şeylerle uğraşan resmî makamlar acaba ne yaptılar? Öyle ya, bu gibi siyasi oyunları ortaya çıkarsa siyasi polis, basın savcılığı gibi uzmanlaşmış servisler çıkarabilir. Eğer Attilâ İlhan sosyalizm'i savunur görünüp aslında kommunizm taraftarlığı yaptıysa elbet onların dikkatini çekmiştir.

"İşin tuhafı şu ki Attilâ İlhan'ın iki ay süren GERÇEK serüveni sırasında kendi imzasıyla yayınladığı yazılardan HİÇ BİRİSİ ve HİÇ BİR ŞEKİLDE soruşturma, koğuşturma konusu olmamıştır. Yâni vazifeli makamlar TÜRK SANATI dergisinin tehlikeli ve zararlı göstermek istediği yazılarda kanuna aykırı, yasak ve tehlikeli hiç bir şey görmemişler, bulmamışlardır.

"3 — Denebilir ki Attilâ İlhan mağdem ki vaktiyle sosyalizm'i savunan yazılar yazmıştı, böyle düşünüyordu, Sosyal Realizm bir oyundur; Sosyalizm'i yaymak için oynanan bir oyun. Bu düşünce de manasız ve saçma bir düşüncedir. Çünkü: Eğer sosyalizm'i savunmak ve yaymak istesem bana ne engel olabilir? O zaman nasıl açık açık yazdıysam yine öyle açık açık yazarım. Kimse de gözünün üstünde kaşın var diyemez. Kanun sınırları içinde kaldıkça ne diye Sosyal Realizm diye cenderelere girmeğe kalkışayım? Kanun sınırları içinde Sosyalizm yasaklanmadı ki! Fakat ben, gün geçtikçe, milletimizin ve memleketimizin yücelmesi için, ilerlemesi

ve esenliği için öyle uzak uzak sosyalizm'lere kadar gitmeğe lüzum olmadığına inandım. Mustafa Kemalci bir siyaset ve iktisat tutumunun bu işi pekâlâ görebileceğine aklım iyice yattı. Sanat plânında Atatürkçü ve modern bir terkibe varabilmek için Sosyal Realizm denemesine sokuldum. Onun için bütün açıklamalarım Atatürk'e dayanıyor, ondan hız alıyor. Sosyal Realizm, sosyalist olamadığı için Atatürkçülük taslamıyor, zaten Atatürkçü."

Attilâ İlhan kendisine saldıranların hem tutumlarındaki, hem de düşünüş tarzlarındaki çarpıklıkları böylece ortaya koyduktan, sözlerini toparlayıp özetledikten sonra, yazısını şöyle bitiriyor:

"Diyeceğim, Sosyal Realizm'i bir moskof oyunu diye kurban etme manevrası pek çocukca oldu. Hem TÜRK SANATI'ndaki arkadaşlar neden savcının işini savcıya, Emniyet'in işini Emniyet'e, sanatçının işini sanatçıya bırakmazlar, acaba? Yahu benim iki yıllık yayınımda en ufak bir kırmızılaşma emaresi olsa sizlerden çok evvel kanunun eli yakama yapışmış olmaz mı idi?"

Soruşturma Sürüyor

Attilâ İlhan'ın bu savunmasının yer aldığı "Son Mavi"nin 28-1 sayısında, "Mavi"de başlatılmış olan Soruşturma Orhan Duru, Muzaffer Erdost, Yılmaz Gruda'nın yanıtlarıyla sürdürülüyor. Günün ünlü sanatçıları, yerleşmiş değerleri için şöyle sözler edilmiş: "Onlar adlarına, boş değerlerine tutunmuşlardır." (Orhan Duru); "Kaygumuz, ülkemizde bu gelenekçi anlayışı, bu gelenekçiliği, açıkçası kalıcı değerler kurma anlayışını kökünden silip atmak olmalıdır." (Muzaffer Erdost); "Kim onlara bu 'değer'i verdi?" (Yılmaz Gruda).

Dergideki öbür yazılardan da ilginç alıntılar yapılabilir. Örnekse Ahmet Oktay hem biçimci, bireyci yazarlara, hem de gerçekçi yazarlara, durumlarını çözümleyip göstermeye çalışan, ne yapmaları gerektiğini bildiren "İkili" başlıklı yazısının bir yerinde, tıpkı Attilâ İlhan gibi konuşuyor:

"Evet, bugün Mustafa Kemal hareketine uygun bir sanat kurmak zorundayız. Bu da, kendi dar çevremizden kurtulup, yürüyen hayata, insanlara, topluma bakmakla olur.. Bizim sanatımız gerçekçi ve memleketçi olmalıdır."

"Yenilik" dergisinde "Mavi"nin soruşturmasına verilen karşılıklara değinerek olumsuz eleştiriler yapan Nurettin Şafgil'e karşı yazdığı yazıda ise, Güner Sümer, bir "hareket"in sözcüsü gibi konuşuyor. "Biz", "Maviciler" diye sürdürülen bu yazıda şöyle sözler var:

"Bir defa öncüler Osmanlı anlayışını taşıyanlarla yaptıkları mücadeleyi tam manâsiyle kazanmış sayılırlar mı? 1940-45 yılları arasında yapılan mücadeleyi öncüler kazandılar. Osmanlı yâranını bir müddet için susturdular. Kabul. Ama aradan kısa bir zaman geçtikten sonra, ortalık durulunca, mağlup edilen, daha doğrusu mağlup edildiği sanılan Osmanlı anlayışı tekrar ortaya çıktı. (...) Bu kişiler açıktan açığa Osmanlı sanatının savunmasını yaparlarken öncülerin durumu neydi? Onlar, bir köşeye sinmişler pısırık pısırık yazıp çiziyorlardı. Pasifdiler. İçlerinden biri Osmanlı sanatının savunucularına karşı çıkmıyordu. Korkuyorlardı çünki. Karşılarında jurnalcı kişiler vardı. Kara çalmaktan çekinmeyen kişiler vardı. (...) Böylece Osmanlı görüşünü savunan sanat, öldürüldükten kısa bir zaman sonra hortlamış oldu.

"Daha sonra piyasaya *Attilâ İlhan* ve hemen arkasından da genç neslin genç sanatçıları, yâni bizler çıktık. Osmanlı görüşünü savunanlara karşı çıktık. Onlardan korkmadık. Onlarla kavga ettik. Münakaşa ettik. Edeceğiz de. Ama vaziyet böyleyken asıl dikkate değer olan, öncülerin durumuydu. Onlar, Osmanlı görüşüyle mücadele açmış olan Attilâ İlhan'a Mavicilere karşı çıkmaktan çekinmediler."

Güner Sümer "korkmama" konusundaki bu şaşırtıcı sözleri söyledikten, Attilâ İlhan ile Maviciler arasında böyle sımsıkı bir bağ kurduktan sonra (ki bu noktada "Mavi"deki "Bir Açıklama"yı acı acı düşünmemek elde değil), konuya gene de bir yumuşaklık getirmek gereğini duyuyor:

"Burada hemen şu noktayı işaret etmek isteriz. En genç nesli, kafasını kuma sokmuş devekuşları gibi körü körüne Attilâ İlhan'ın arkasından yürüyen kişiler olarak görmek gene haksızlık ve kuşluktur. Çünki bu zemin, bu plâtform üzerinde en genç nesil, gerekirse Attilâ İlhan'la da vuruşacak, kavga edecektir."

Attilâ İlhan'ın Yanıtı

"Son Mavi"nin 29-2. sayısında ise soruşturmaya Attilâ İlhan'ın verdiği uzun yanıt yer alıyor. Bu yanıt soruşturmayı Sosyal Realizm tartışmalarının çerçevesine çekmek amacını gütmekte. (Oysa "Bir Açıklama"dan bildiğimiz gibi, Mavicilerin böyle bir soruşturmaya yönelmelerindeki başlıca neden giriştikleri cılız "tasfiye" hareketini Sosyal Realizm'den kurtarmaktı.) Attilâ İlhan'ın uzun yanıtında, gençlerin çıkarmakta oldukları "Evrim", "Şiir Sanatı", "Şairler Yaprağı", "Şimdilik" gibi dergiler, "genç ve yiğit" dergiler diye anılıyor, Sosyal Realizm'in "tezleri" özetleniyor, tartışmaların gelişme yönü belirleniyor, bir ölü noktaya saplanıp kalmama gereği vurgulanıyor, Sosyal Realizm'e dayanılmazsa "hesaplaşma hareketinin" kör dövüşüne döneceği, sonunda da "paldır küldür formalizm'e" yuvarlanılacağı ileri sürülüyor. Tartışmalar sonrasındaki durum şöyle özetlenmiş:

"— a. Hesaplaşma yürüyüp gitmelidir. Piyasa sanatçıları derli toplu bir tutumla elenmeli, kirleri pasları ayıklanmalı, bunca yıldır kendi buyruklarınca işledikleri örgünün sağlamlığı çürüklüğü yoklanmalıdır. Fakat böyle bir işe kalkışan kalemler sosyal ve estetik bakımdan sağlam temellere yaslanmazlarsa, bir fikir yöntemi kurmağa savaşmazlar işi sırf şövalyelik heyecanıyla yürütmeğe çalışırlarsa kısa zamanda soluğu tüketir, birer donkişot olur çıkarlar.

"— b. Sosyal Realizm'in temelleri atılmıştır. Ana yönleri belirmiştir. Sosyal Realizm üzerindeki tartışma Atatürk'ün sanat tutumu ve sanat konusundaki düşüncelerinin aranıp taranıp ortaya konulmasıyla daha bereketlendirilmeli; böylelikle, bu ilk temeller üzerinde, gerek sosyal gerekse estetik yönlerden Sosyal Realizm'in gittikçe daha duru, daha aydınlık bir karakter kazanmasına çalışılmalıdır.

"Bu konuda öne sürülecek her tezi rahatça, korkusuzca, aydınlık bir yürekle tartışmaya hazırız. Hattâ, hesaplaşma hareketini başka bir sanat tutumuna ve yöntemine bağlamak çabasını gösterecek sanatçı ve yazarların da çıkacağını umuyor ve bekliyoruz. Elbette onların tuttukları yol üzerinde bizim de söyliyecek iki çift lâkırdımız olacaktır. Bu türlü tartışmaların yeni Türk sanatı için verimli ve faydalı olacağına inanıyoruz.

"— c. Onun için hepimiz birbirimizin hattâ kendi kendimizin noksanlarını, kusurlarını, eğrilik ve doğruluklarını Türk okuyucusu önünde açık açık, dobra dobra konuşmak, açıklamak yolunu tutsak çok iyi olur. Küçük duygulara tutsak

CİNAYET SAATİ

haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi
demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu
dört bıçak çekip vurdular dört kişi
yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu

deli cafer ismail tayfur ve şaşı
maktulün on beş yıllık arkadaşı
üçü kamarot öteki aşçıbaşı
dört bıçak çekip vurdular dört kişi

cinayeti kör bir kayıkçı gördü
ben gördüm kulaklarım gördü
vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü
hiçbiriniz orada yoktunuz

demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu
on üç damla gözyaşını saydım
allahına kitabına sövüp saydım
şafak nabız gibi atıyordu
sarhoştum kasımpaşa'daydım
hiçbiriniz orada yoktunuz

haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi
polis kaatilleri arıyordu
deli cafer ismail tayfur ve şaşı
üzerime yüklediler bu işi
sarhoştum kasımpaşa'daydım

---

olmıyan yiğit ve merd bir eleştirme sanatçıyı küçültmez büyütür. Öncüler birbirlerini ve kendi kendilerini yermekten korktukları, kusurlarını örtüp durdukları için böyle kısılıp küsülüp gittiler."

Bu yanıtta Attilâ İlhan kendisine sol sanat çevrelerinden gelen eleştirilere de değinmiş:

"Bir de şu soruluyor: Sosyal Realizm'i savunanlar kendileri Sosyal Realizm yapıyorlar mı? deniliyor. Kimileri bu soruyla bizi ve Sosyal Realizm davranışını yıktıklarını da sanıyorlar. (...)

"Bana öyle geliyor ki, bu yolu tutanlar toplumcu ve başka bir realizm, söz gelişi aktif realizm yahut sosyalist realizm fikrinden hareket ediyorlar; ve biz, böyle bir realizm'in gereklerine uymuyoruz diye, sosyal realist değilmişiz diyorlar. Ben, şimdiye kadar bu konuda öne sürdüklerimizle yazdıklarımız arasında korkunç ve açıklanamaz bir çelişiklik olduğunu sanmıyorum. Sadece bu konuyu metodlu olarak ele alıp iyice işlemediğimiz için bir bulanıklık var. O da zamanla durulacak.

"Hemen biz bugün gerçekten başarılı birer sosyal realist sanatçı olamazsak; böyle bir sanat yönteminin gereklerini eserlerimizde yerine getiremezsek, bu o yöntemin kötülüğünü mü göstermiş olur? Hiç de değil. Biz, hepimiz çeşitli sosyal

vapuru onlar vurdu ben vurmadım
cinayeti kör bir kayıkçı gördü

ben vursam kendimi vuracaktım [1954]

YAĞMUR KAÇAĞI

elimden tut yoksa düşeceğim
yoksa bir bir yıldızlar düşecek
eğer şairsem beni tanırsan
yağmurdan korktuğumu bilirsen
gözlerim aklına gelirse
elimden tut yoksa düşeceğim
yağmur beni götürecek yoksa beni

geceleri bir çarpıntı duyarsan
telaş telaş yağmurdan kaçıyorum
sarayburnu'ndan geçiyorum
akşamsa eylülse ıslanmışsam
beni görsen belki anlayamazsın
içlenir gizli gizli ağlarsın
eğer ben yalnızsam yanılmışsam
elimden tut yoksa düşeceğim
yağmur beni götürecek yoksa beni [1955]

— Attilâ İlhan

çevrelere bağlı, çeşitli sanat okullarından geçmiş, çeşitli büyük sanatçıların güneşinde ısınmış çeşitli kalemleriz. Peşin hükümlerimiz, zayıf noktalarımız, noksanlarımız kıyamet gibi. Çok mümkündür ki, sık sık, bu baskıların altında kendimizi tutamıyarak, yanılalım. Bu, metodun kötülüğünü göstermez. Bizim eksikliğimizi, zayıflığımızı, yetersizliğimizi gösterir. (...)

"Kaldı ki, biz Sosyal Realizm'i tıkır tıkır kurulu, işler vaziyette, gökten inmiş bulmadık. Biz, elbirliğiyle, onu bu milletin tarihinden ve sanatından yuğurup çıkarmağa çalışıyoruz. İki yılda epeyce yol gittik ama az bu, yetersiz bu. Hesaplaşma hareketi gerçi aldı yürüdü. Fakat (Ahmed Oktay'ı bir kenara bırakırsak) hemen hemen hiç kimse öncülere hesap sorarken sistemli ve düzenli bir yol tutmuyor, yöntemsiz konuşuyor. Heyecanın düşünceyi yendiğini görüyoruz."

Bu yanıtın yayımlandığı "Son Mavi"nin tarihi 1 Mayıs 1955. Attilâ İlhan'ın 1954'te *Sisler Bulvarı*, 1955'de *Yağmur Kaçağı* adlı şiir kitaplarını yayımladığı düşünülürse, "ettiği dediğini tutmuyor" eleştirisinin nerden kaynaklandığı kolayca anlaşılır. "Mavi"de Sosyal Realizm'in kuramcılığını yaptığı yıllarda bu şairimiz, Nâzım Hikmet etkilerinden bütünüyle arınmıştı; şiirlerinde aşırı duygusal bir havaya girmiş, İkinci Yeni'nin gelişini kolaylaştırıp kolaylaştırmadığı tartışılabilecek bir anlayışa yönelmişti. Toplumsalcı düşünüşe bağlı sanat çevrelerinde, *Duvar*'ı yayımladığı başlangıç dönemindeki gibi benimsenmiyordu.

Soruşturmanın Getirdiği

"Son Mavi" 30-3. sayısından sonra yayınına ara veriyor. Mart 1956'da "Sahibi: Özdemir Nutku, Yazı İşleri Yönetmeni: Ümit Serdaroğlu" olarak yeniden sanat gazetesi boyutlarında yayımlanmaya başlıyor. Bu biçimiyle üç sayı (31, 32, 33. sayılar) çıktıktan sonra, bir daha çıkmamak üzere kapanıyor.

Mart 1956 tarihli 31. sayıda "Soruşturmanın Getirdiği" başlıklı imzasız bir yazı var. Şöyle başlamakta:

"Mavi'nin 26. sayısında açtığımız soruşturmanın üzerinden epey zaman geçti. Bu gün yeniden çıkarken, eksikleri ve kusurları ne olursa olsun, bu soruşturma üzerinde durmanın, konuşmanın yararlı olacağı kanısındayız."

Yazı 5 bölüm. Bölüm başlıkları: "Öncülere Dair"; "Sorum Üzerine"; "Gerçeklere Doğru"; "Yeni Bir Estetik Gerekliliği"; "Çağrı".

Mavicilerin son bildirisi niteliğindeki bu yazıyı bölümlerden parçalar alarak özetleyelim:

"Öncüler, yeni sanatı yayma ve sevdirme ve yeni kuşaklara yararlı olma işini başarmış, fakat Batılı, ilerleyen bir edebiyat kuramamışlardır.

"Soruşturmanın ortaya koyduğu birinci gerçek budur."

(...)

"Sorumsuz sanatçının yeri yoktur yaşadığımız çağda.. İnsanlar esenlik, huzur, inanç ararken biçim endişeleri, üç buçuk güzel mısra peşinde koşanlar hakkındaki hükmü zaman verecektir. Bu iki..."

(...)

"Toplum ve insan. Birbirine bağlı iki gerçek. Sanatın ana kaynağı budur. Şöyle önemli bir nokta çıkıyor karşımıza şimdi: Şematik bir toplumbilim gerçekçiliği yapmak. (...) Oysa ki, olaylardan etkilenen insanın karmaşık bir duyum yönü var. Onu kişi yapan da bu. Biz sadece çalışan, aç kalan yaratıklar değiliz. Her olayın içinde, başka bir biçimde kendini gösteren duyum, sezgi ve tasarılarımız var. Öyleyse insan, tarihî toplumsal durumu ve duyumlarıyla somut bir varlıktır. Birinden birini seçemez, ayırma yapamayız. (...)

"Biz, beşeri yönü toplumsal yönüne denk bir gerçekçilik istiyoruz."

(...)

"Dış ve iç gerçeği bir arada, eşit ağırlıkta verebilmek için, iç ve dış konuşmalar, şuur altı sıçramaları, gerçek üstü imajlar, ölçülü soyutlamalar kullanılabilir. Yapılacak iş, bunları tek başına değil, belli bir özü anlatmak, o özü daha etkileyici ve daha bütün bir hale getirmek için kullanmaktır.

"Öncüleri bu yönden de yeterli bulamıyoruz. Onlar ya şip-şak fotoğraf çekiyor, ya da kendi kendileriyle konuşuyorlar. Bu da dört."

(...)

"Ne yaptığımızı, ne yapacağımızı bilmek zorundayız. Bu da bizi az-buçuk düşünür olmaya götürür. Artık edebiyatımızın bir yöntemi olmalıdır. Öncülerin değerler sisteminin eksikliğini, kısırlığını göstermeli, yanlış konulmuş noktaları açıklamalıyız. Bütün genç sanatçıları bu yazı üzerinde tartışmaya, çekişmeye çağırıyoruz. Bunlar bir veya birkaç kişinin değil, bütün bir kuşağın meseleleridir sanımızca. Gevezeliklerin, pohpohlamaların, şair odalarının devrini kapayıp, düşünceye, batılı eleştirmeye, denemeye ve yapıta gitmeliyiz."

Yazıda Sosyal Realizm'den söz edilmiyor. Gerçi "Beşeri yönü toplumsal yönüne denk bir gerçekçilik" derken Attilâ İlhan'ın kendi aşırı duygusal şiirlerini savunuşu akla geliyor, ama onun yerli bir çözüm arama, Atatürkçü bir düşünce yapısına yaslanma özlemi bu yazıda ağırlıklı olarak yer almıyor. Kurtuluş Savaşı'ndan, Atatürk devrimlerinden söz ediliyorsa da, belirgin kaygı, "taklit" olmayan, "özlü" bir "Batılı edebiyat" kurmaktan öteye geçmiyor.

Sonuç

Buraya kadar verdiğimiz alıntılara dayanarak, 1952-56 yılları arasında "Mavi" ile "Son Mavi"deki görünümü şöyle çizebiliriz:

"Mavi"de önceleri hevesli işi bir "tasfiye" hareketi başlatılmak istenmiş, ama genç bir grup ciddiye alınamayacak sözlerle dolu bir dergi çıkarmaktan öteye geçememiştir.

"Mavi"deki canlanma Attilâ İlhan ile Baylancıların katılmasından sonra olmuştur. Ne var ki bu canlanma da sürdürülememiş, Attilâ İlhan'ın sağdan yıldırımlar çeken, soldan destek görmeyen yazıları, ortalık karışınca dergi dışına itilmiş, ünlü "Bir Açıklama" yapılıvermiştir.

"Son Mavi"deki görece güçlü kadroyla yeniden toparlanma denemesi de, ortaya başarılı ürünler konamadığı, tutarlı bir havaya girilemediği için, bir yere varmamıştır.

Alıntılarla sergilediğimiz bu görüntünün getirdiği yargıları da şöyle özetleyebiliriz:

Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'i bir akım niteliği kazanamamış, savunduğu ilkeler uygulamaya geçirilememiştir.

"Mavi" çevresinde önce yalnız Maviciler, sonra Maviciler ile Baylancılar gruplaşmışlarsa da, hiçbir zaman tutarlı bir grup, birlikte hareket eden bir topluluk olamamışlardır. Attilâ İlhan'a kapılarını kapatan "Mavi"de Baylancıların yazmaya devam etmeleri, Attilâ İlhan "Soruşturma"yı Sosyal Realizm'e bağlamaya çalışırken, dergi adına kaleme alınan özetleme yazısında Sosyal Realizm'den hiç söz edilmemesi, daha bir sürü *uyumsuzluk,* "Mavi Hareketi" diye bir hareketten söz edilemeyeceğini açıkça göstermektedir.

Ortada yalnızca Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'i anlatan, savunan yazıları vardır.

Ama bu yazılar da edebiyatımızın gelişmesini etkilememiş, 1952-56 yılları arasında, önce şiirimiz, sonra öykümüz, İkinci Yeni akımına kapılıp büyük bir hızla, tam ters bir yöne sürüklenmiştir.

Asıl şaşılacak durum ise Attilâ İlhan'ın da Sosyal Realizm'den etkilenmemiş, bu yolda ürün vermemiş olmasıdır.

Türk edebiyatında "Mavi Hareketi" diye bir hareketten söz etmek, bu hevesli işi derginin edebiyatımızı etkilediğini söylemek gerçekleri çarpıtmak, o günleri yaşamamış olan okurları yanıltmaya çalışmaktan başka bir şey değildir.

Attilâ İlhan'ın Sosyal Realizm'i 1950'lerin genç sanatçılarını gerçekten etkilemiş olsaydı, örnekse Maviciler "Bir Açıklama"cılığa sapmayıp bu ilkelerle başarılı ürünler ortaya koyabilseydiler, ya da Baylancılar soyut sanata kaymaya çok daha yatkın, Fransız café'ciliğine özenen, dil bilen, bir görüşe bağlanıp kalamayacak küçük kentsoylu çocukları olmasaydılar, Türk edebiyatında İkinci Yeni dönemi belki de hiç yaşanmazdı.

CONRAD: DÜZEN VE ANARŞİ

Irving Howe

Birinci sınıf bir yapıt olan *Nostromo* gerek *The Secret Agent* (Gizli Ajan) gerekse *Under Western Eyes*'a (Batı'nın Gözleri Altında) göre hem daha geniş bir toplumsal açıya, hem de daha duyarlıkla dengelenmiş bir bakış açısına sahiptir. *Nostromo, Gizli Ajan*'daki usta işi parıltılardan yoksundur — bunlarla uğraşmaz — ve gene, Placid Gulf'daki unutulmaz gece sahnesi dışında, *Batı'nın Gözleri Altında*'nın ilk 100 sayfasındaki yoğunluğa da erişemez. *Nostromo*'nun konusunu sunmak için panoramik yönteme bu denli yaslanmasının nedeni konusunun çok geniş ve çok iddialı olmasıdır. Bunun sağladığı bir yarar da vardır: *Nostromo,* ahlaki temanın yabancı bir boşlukta, bilinen yaşamdan çok büyük bir uzaklıkta işlendiğinin ileri sürülemeyeceği az sayıdaki Conrad romanlarından biridir. Forster'in *A Passage to India* (Hindistan'a Bir Geçit) adlı yapıtı gibi bir emperyalizm öyküsü niyetine okunabilir; bu alanda söz konusu iki roman tek başlarına yükselen sivri dorukları andırırlar. Conrad'ın romanı Forster'inki kadar öfkeli değildir ve Costaguana'daki çatışma konusunda yansız olmaktan çok uzaksa da, Conrad, Forster için denemesi bile olanaksız, hatta aldatıcı olabilecek bir dinginliği sağlayabilmiştir. Conrad, kendi siyasal kaygılarını bir Latin cumhuriyetinin melodramı içinde yücelterek, yazar olarak vazgeçemeyeceği bir şeyi kazanmış, uzaklığını korumuştur.

Siyasal düşüncelerin dolaysız anlatımına *Nostromo*'da ender rastlanır; rastlandığında ise genellikle bir bayağılık izlenimi doğar; Dostoyevski'deki düşünsel genişlik ya da Stendhal'daki düşünsel ataklık Conrad'da yoktur. Ama bu pek önemli değildir çünkü kitaptaki kişisel dram, düşünceleri tümüyle içermekte, böylelikle ahlak sorunları ile siyaset sorunları neredeyse ayırt edilemez olmaktadır. Yalnızca Costaguana iç savaşında ölen Martin Decoud'nun kişiliğinde Conrad'ın kendi tutumunun bir yansıması görülür. Bu, insanca duyguların dürtüsü ile yumuşamış bir kuşkuculuktur.

Nostromo, Dostoyevski'ye özgü, düşünceleri açma yeteneğini ender sergilemekteyse de düşünceleri dramatize etmekte çok başarılıdır. Conrad, Dostoyevski gibi kendisini şiddetle kitabının içine atmadığından, ilgili tüm siyasal eğilimlerin birbiriyle inceden inceye dengelenmiş olduğu tutarlı bir toplumsal dünyayı dışarıdan sunabilmektedir. Siyasal eylem, kişisel eylemin ardındaki bir gölge oyunu gibi arka planda yer alır; ama kitabı tümüyle kavrayabilmek için okurun gölgelerin içine girmesi gereklidir.

Gerçi Conrad bunu duysa çok telaşlanırdı, ama *Nostromo,* bir romanın sınırlı olanakları içinde Leon Troçki'nin "sürekli devrim" kuramını doğrulamaktadır. Bu kuram, sanayileşmiş dünyada geri kalmış bir ülkenin sorunlarına değinir. Troçki, yarı-sömürge bir ulusun, ilkellikle ilerilik karışımından doğan bir hastalığa yakalanacağını, kendi geçmişinden kopuk ve şimdinin sanayileşme düzeyinden umutsuzca uzak kalacağını yazar. Gelişmiş ülkelerle yarışmak zorundadır, yarışamaz; onların sermayesine dehşetli gereksinimi vardır, öte yandan bu sermayenin bedeli olan

boyunduruğa da karşı koymaya çabalar. Troçki'ye göre "burjuva devriminin görevleri" adıyla andığı şeyleri — kararlı bir cumhuriyetin kurulması, toprağın köylüye dağıtılması, hem siyasal, hem ekonomik bağımsızlığa ulaşılması — yaşamını sürdürmek için yabancı sermayeye bağımlı olan bir yerli egemen sınıf yerine getiremez. Onun için de, bir zamanlar burjuvaziye yüklenen ulusun önderliğini yapma görevi genç ve yükselen proletaryaya düşmektedir. Böylelikle de burjuva devrimi ile sosyalist devrim birleşmiş olmaktadır.

Troçki'nin görüşü burada bizi ilgilendirmemekle birlikte son zamanlarda Asya'da yaşanan olaylar bu görüşe ciddi bir biçimde karşı çıkmıştır. Gene de Troçki'nin çözümlemesinin geçerli olduğunu ve *Nostromo*'daki olaylar için bir çerçeve oluşturduğunu düşünüyorum — ancak bunu göstermek için önce Costaguana'nın siyasal tarihini özetlemeliyim.

Olay, diktatör Guzman Bento ile başlar. Onun için "İktidar... zalim bir tanrı gibi, tuhaf bir biçimde tapınılan bir nesneye dönüşmüş"tür. Bento, Bolivar'ın İspanyollar'ı kıtadan atmasından ve arkasından kendi generallerinin zorbaca davranışlara geçmesinden az sonra, özgür Latin Amerika'nın doğuşu sırasında hüküm sürer. Beyazların ve beyazlara yakın *Hidalgo* toprak sahiplerinin oluşturduğu yabancı egemen sınıfın desteklediği Bento diktatörlüğü, bağımsızlık savaşının kazanılması için halkta zorunlu olarak uyandırılan heyecanı denetim altında tutmayı amaçlar. Ancak, tümüyle "modası geçmiş" yöntemler kullanır. Ne kitle desteği sağlama hevesinde, ne de bir ideoloji oluşturma çabasındadır. Burada özellikle "İspanyol" bir hava sezeriz. Yönetimin havası, düzenli bir totaliter rejimden çok barbarca bir otokrasiyi andırır. Conrad, tam Latin Amerika siyasetinin kanlı komedilerinde titreşim bulacak fanatik vakar teline basmıştır. Bento'nun zalimlikleri üstünde dururken de çok önemli bir temayı geliştirmeye başlar: Bağımsızlığa ulaşmak için kendilerini tüketen ülkelerde, kazanan generaller çoğu kez kovdukları zalimleri taklit edecektir; ortada bir başka model yoktur.

Sonra bir karmaşa dönemi izler. Uyuyan yerli halk kıpırdanmaya başlar, siyasal soyguncular orta sınıfın kanını kurutur, cılız bir proletarya tabakası ortaya çıkar. Bu yasasızlık dönemi o denli tedirgin edici, o denli pahalıdır ki, toprak sahipleri, Blanco Partisi ve San Tomé madeni aracılığıyla yürüttükleri sessiz bir rüşvet politikasıyla tutucu demokratik bir isyan başlatırlar. Yeni bir rejim kurulur. Bu rejim, kılı kırk yaran renksiz profesör Don Vincente Ribiera başkanlığında, rüşveti kabul edilebilir bir düzen içinde sınırlamayı, toplumsal barışı korumayı ve hepsinden önce, dış borçları ödemeyi umar.

Ama, ılımlı olmayan ülkelerdeki tüm ılımlı politikacılar gibi Ribiera da halkın nabzını yakalayamaz. Gerçekten de, Conrad'ın belirttiği gibi, "Ribieracı harekete güç veren [San Tomé madenini destekleyen Amerikalı milyoner Holroyd'dan gelen] sessiz bir onay" olmuştur. Bütün işbirlikçi yönetimler gibi Ribiera yönetimi de yoksulların gereksinimlerini karşılayamaz, çünkü bu, yerli destekçilerinin hoşuna gitmeyecek köklü önlemler gerektirir. Costaguana'daki ulusal duyguları harekete geçiremez, çünkü bu da yabancı destekçilerinin hoşuna gitmeyecek köklü önlemler gerektirir. Conrad, biraz da şeytanca bir ifadeyle, Blanco'ların "kültürlü, uygar iş çevrelerinin koşullarına yabancı olmayan insanlar" olduklarını yazar. Yani bu adamlar, San Tomé madeninin yöneticisi Charles Gould'un tümüyle mantıklı bulacağı kişilerdir.

Ribiera düşer. Ulusal onur adına, Savaş Bakanı General Montero bir askeri ayaklanmanın önderliğini yapar. Campo Bonapartı Montero'yu ele alışında Conrad'ın şaşırtıcı bir siyasal kavrayışa eriştiğini görürüz. Bu ele alış, kendine-özgü düzensiz biçimiyle nerdeyse Marx'ın *Louis Napoleon'un 18. Brumaire*'indeki Bonapartizm çözümlemesi kadar görkemlidir.

Avrupa'da Bonapartizm, karşıt sınıflar arasındaki oldukça eşit bir dengeden doğar: Yönetenler yönetememekte, yönetilenler onların yerini alamamaktadır. Ulusun bu bunalımına asker müdahale ederek toplumsal düzen ve ahenk bayrağını açar. Bir bütün olarak halk adına konuşan bir diktatör sıfatıyla, "küçük" partilerin üstüne çıkar, "aşağılık" çıkarları aşar. Gerçekte ise, egemen sınıfın duyarlığını sarsma pahasına da olsa, gene bilinen güç ilişkilerini korur. *History of the Russian Revolution* (Rus Devrim Tarihi) adlı yapıtında Troçki, bu siyasal olay için çarpıcı bir benzetme kullanır: "Tüm sınıfların üstüne çıkan bir yazgıya egemen olma düşüncesi Bonapartizm'den başka bir şey değildir. İki çatalı karşılıklı olarak bir mantara saplarsanız, iki yana çok büyük salınmalarla olsa da, bir iğnenin ucunda bile dengesini korur: Bonapartist yüce hakem için mekanik model budur."

Latin Amerika'da ise Bonapartizm bir güç dengesinden değil, sömürenler ve sömürülenler arasındaki karşılıklı dermansızlıktan doğar. Yarı-feodal ilişkilerin hâlâ geçerliliğini koruduğu orta sınıfın başka yerlerdeki gibi mülkiyetin kalesi olamayacak denli güçsüz kaldığı ve ekonominin tümüyle dışarıdan denetlenen doğal maddeleri işlemekle yetinen bir sanayiye dayalı olduğu bir ülkede ne istikrara, ne de demokrasiye ulaşılabilir. Kendisini, halkını kurtaracak güçlü kişi ilan eden *Caudillo,* tarihin geride bıraktığı bir ulusun kendini beğenmişliğini ve hayal kırıklığını yansıtan böbürlenmeleriyle bir cüceye dönüşür.

Toprak sahibi *Hidalgo*'larla onların Blanco dostları iktidara gelebilmek için General Montero'yu kullanmak zorundadırlar: Bu, siyasanın bir yasasıdır; halkı yitirenler subaylara sığınırlar. Ve bu onların yıkımı olur. Demokratik ara dönem, konuşabilen eğitilmiş bir halka dayanmadığı için kısa zamanda kısırlaşır ve çöker. Politikacı generalin eline düşer ve küçük bir Sezar anayasayı rafa kaldırır. Kitlelerin ruh haline kaba bir duyarlık gösteren Montero, küçük hoşnutsuzluklardan yararlanır. Ribiera yönetimini "Avrupalı güçlerin isteklerine" kölece boyun eğmekle suçlar ve sömürge dünyasının bitmeyen şarkısını ortaya atar: "Yabancılara Ölüm!" Napolyon'luğa özenen Morny Dükü'nü andıran Pedrito Montero'nun, Blanco'ları, "Topraklarını sunmak ve halkını köle etmek için, yabancılarla işbirliği yapan Got artıkları, uğursuz mumyalar!" olarak betimlemesi de tümüyle uydurma değildir. Çünkü Montero, San Tomé madeni konusunda öncülleri kadar esnek davranmaz; Martin Decoud, Antonia Avellanos'a, neden her zamanki gibi onu da satın almaya çalışmadıklarını sorduğunda, yanıt bunun olanaksız olduğudur. Decoud hemen gerçeği kavrar: "Hepsini istiyordu? Öyle mi?"

Askerleri Blanco'ların son kalesi Sulaco'yu sardığında Montero, kent içinden, Conrad'ın acımasızca ayaktakımı adını verdiği halk tabakasından ve sınıf dışı öğelerden hatırı sayılır bir destek bekleyebilir — Conrad'dan bir başka ince siyasal görüş. "Kökleri halkın siyasal olgunluktan yoksunluğunda, üst sınıfların tembelliğinde ve alt sınıfların kafaca karanlıkta kalmış olmasında yatan" Montero ayaklanması, ilkel "köktenci" demagojisiyle Costaguana'daki tüm yerleşik güçleri tehdit etmeye başlar. Azametli toprak sahipleri, idealist Avellanos önderliğindeki anayasacı liberaller ve kişisel çıkar ile ahlaki ideali birleştirmekte olağanüstü bir yetenek sergileyen Charles Gould'un savunduğu maden tehdit altındadır. Ve tıpkı Gould'un olduğu gibi Don Justé Lopez'in de koruyacak "maddi çıkarları" vardır. Lopez, önce Montero'ya çekingen bir karşı koymadan sonra şimdi güçlenen general ile barış yapmaya hazır olan, Blanco'ların pratik önderidir. Avellanos, eski Yerel Meclis'ten arta kalanlara, "Hangi konuyu tartışıyorsunuz?" diye sorar. Hep bir ağızdan, "Can ve mal güvenliğinin korunmasını," derler. Don Justé, yüzünün ciddi yanıyla, "Yeni görevliler gelinceye kadar," diye ekler. Montero hakkında hiçbir yanılsama beslememekle birlikte saygıdeğer Don Justé, "parlamenter kurumları hiç değilse biçimsel olarak korumak için" onu bir sadakat bildirisiyle

Ruşen Hakkı

DİPTE, ÇİÇEKLENEN ACILARLA

Yazarsak bir kıyıya
belki bigün
anımsarız,
kalkar konarız
kıyısına
düşülen notların
çiçeklensin diye acımız.

Kim ekti kim biçti
deniz nereye çekildi
kursağından martının?

Gökyüzünü özledim
sesini akarsuyun.

---

onurlandırmayı tasarlar.

Nostromo'nun sonunda yine ince bir siyasal aklın denetleyici varlığı sezilir. "Doğrudan halk oyuna dayalı bir sömürge yönetimi" kurmayı amaçlayan Montero ayaklanması yenilgiye uğrar. Ama ülke barışa kavuşamaz; Gould'un güvence ve düzen umudunu bağladığı maden, ülkedeki işçilerin nefret odağına dönüşür; Avellanos'un idealist düşleri de tıpkı Costaguana'da *Fifty Years of Misrule* (Elli Yıllık Yanlış Yönetim) müsveddeleri gibi toza toprağa gömülür. Budala Kaptan Mitchell, İtalyan göçmenler ve yerli emekçiler arasında yayılan sosyalizme hayıflanır; kitaptaki koro seslerinden birisi olan Dr. Monygham, ünlü konuşmasını yaparak, "maddi çıkarların ..... insanlık dışı ..... dürüstlükten, yalnızca ahlak ilkelerinde bulunabilecek süreklilik ve güçten yoksun" olduğunu ilan eder. Bayan Gould da korkunç bir düş görür ki bu kapitalizmin ta kendisidir: "Campo'nun, tüm ülkenin tepesinde yükselen San Tomé dağını gördü; bütün zalimlerden daha çok korku ve daha çok nefret uyandıran, daha zengin ve daha ruhsuz, en kötü yönetimden daha acımasız ve büyümek, genişlemek için sayısız cana kıymaya hazırdı."

Conrad'ın eleştirmenlerinden ikisi, Albert Guerard Jr. ve Robert Penn Warren arasında *Nostromo*'nun sonucuna ilişkin verimli bir anlaşmazlık ortaya çıkmıştır. Guerard'a göre sonunda maden, "Sulaco'yu bozmakta, ilerleme yerine iç savaş getirmektedir." Warren'e göre ise "bu fazlaca basittir. İç savaş yaşanmıştır ama 'ilerici' güçler — yani San Tomé madeni ve kapitalist düzen — kazanmıştır. Ve kabul etmemiz gerekir ki kitabın sonundaki toplum başındakinden daha iyidir." Bence her iki eleştirmen de haklı: İç savaş kapitalizmi getiriyor, kapitalizm de iç savaşı getirecektir; karmaşadan ilerleme *doğmuştur* ama bu öyle bir ilerlemedir ki, yine karmaşayla son bulma olasılığı çok yüksektir.

Belki de *Nostromo*'nun temel siyasi savı, emperyalizmin gerçekten düzen getirdiği, ama bunun sahte bir düzen, zorlanmış bir düzen, yerli yaşamın ritmini yok edip milliyetçiliği alevlendiren bir düzen olduğudur. Bütün kuşkuculuğuna karşın Decoud'ya bile milliyetçilik bulaşmıştır: "Bütün ülke, bir hazine dairesi gibi," diye bağırır, "ve biz burada birbirimizi boğazlarken, bütün o insanlar kapıları kırıp içeri giriyor... Biz olağanüstü bir halkız ama yazgımız her zaman," — "soyulmak" demez, kısa bir ara verir — "sömürülmek olmuştur," der.

Conrad yalnız Costaguana ile yabancı yatırımcılar arasındaki ilişkinin inceliklerini gözlemekle kalmaz, emperyalistler arasında gücün giderek el değiştirmesini, İngiliz sermayesinin yerini Amerikan sermayesinin almasını da belirler. Ancak bu yer değiştirme, onun konuyu biraz da şeytansı bir mizahla ele almasını engelleyecek denli köklü değildir. Gould'un, madene Avrupalı destek sağlama çabasını tüketince, gidebileceği tek kişi, kabaca çizilmiş ama pek de katı bir biçimde karikatürleştirilmemiş Amerikalı milyoner Holroyd'dur. Holroyd, "Bu dünyanın işlerini," der, "dünyanın hoşuna gitse de gitmese de, biz yöneteceğiz. Dünyanın elinden bir şey gelmez — ve sanırım, bizim elimizden de bir şey gelmez." Holroyd "Püriten yaradılışlı ve doymak bilmez bir hayal gücü" olan bir adamdır, dindarlık ve hırsın ince bir bileşimidir, "Hıristiyanlığın saf biçimlerini" yatırımları ile bakışık bir cömertlik içinde yayar.

Siyasal istem ve tutkuların bu iç içe dokusundan sonunda kaskatı, güçlü bir imge ortaya çıkar: Fethedenleri kovduktan onyıllar, belki yüzyıllar sonra bile onların yaptıklarının acısını çekecek bir ülkenin kurban edilişi. "Fethedenlerin arkalarında bıraktıkları köprülerin ve kiliselerin ağır taş işçiliği, insan emeğinin, yok olan ulusların haraç olarak verdiği emeğin önemsenmeyişini ilan ediyordu." Ama, uluslar yok olmamıştı, onların inlemeleri Costaguana'dan yansıyordu; başka şeylerde olduğu gibi siyasada da geçmişin yükü ve önceki kuşakların günahları, insanın emeğiyle ödemek zorunda kaldığı en ağır haracı oluşturur.

Bireysel davranış imgeleri olarak kendi başlarına çarpıcı kişiler olmanın yanı sıra karakterler, simgesel siyasal anlamlar da taşır: Kişisel rollerle toplumsal roller karışarak ikisi birbirini zenginleştirir. Romandaki karşılıklı güç kutupları siyasa ile yalnızlık, toplumsal girdap ile kişisel perişanlıktır. Conrad'a göre siyasa yanılsamalar diyarıdır, kibir ve nefrete yaslanır. Buna karşılık gerçeklik o denli dayanılmaz bir yalnızlıktır ki, insanları yanılsamada huzur aramaya iter. Conrad yalıtılmışlığın ona imrenenleri yok etmesi temasını başka hiçbir yapıtında bu denli engin bir biçimde işlemez, çünkü başka hiçbir yapıtında bu tema böylesine derin bir toplumsal bağlamda tanımlanmamıştır. En derin yalnızlık, kimilerinin Conrad'ın görece önemsiz romanlarından çıkarsayabileceği gibi, fiziksel bir dışta bırakılmanın ya da bir kusur yüzünden damgalanmanın sonucu değildir; normal ve sıradan bir olaydır, en çok da dünya işleriyle uğraşmayı seçenleri etkiler. İki insanın arasına San Tomé madeninin gümüş gölgesi düşer; insan toplumundaki insandışılığın simgesidir bu. Madeni saran giz perdesi ve gücünün sarsıcı büyüklüğü, etki alanı içine giren herkesi teslim olmaya çağırır. İster uzaktan bakılıyor olsun, ister çok yakından incelensin, her olay madenin çekici gücünden kurtulamaz. Zola'nın madeni kadar büyük ve kapsayıcı bir imgeye dönüşen bu maden, okuru kişisel dramı bir toplu savaşım olarak görmeye, bireysel yaşamın en trajik yanlarından birinin, tarihin akışı içinde eriyip gitmek olduğunu fark etmeye zorlar.

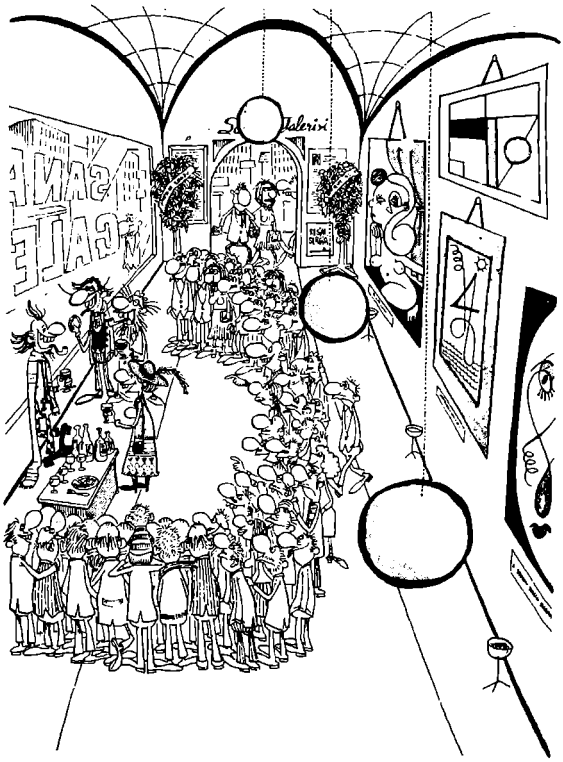
Sırrının ve onun bedeli olan yalnızlığın ağırlığı altında sersemleyen Nostromo, daha önce hiç bilmediği ve gereksinme duymadığı bir şey geliştirir:

Siyasal bilinç. Bir zamanlar küçük çapta bir işbirlikçi olan Cargador, kirli gümüşe dokunur dokunmaz yerinden olur, halk üzerindeki gizemli etkisini kaybeder. Ama düşünmeye zorlanınca Nostromo gibi biri çaresizdir; Nostre Uomo, Blanco'ların kesinlikle kendilerinden sayabileceği bir adam, işçileri istediği gibi yönlendirebilen görkemli Capataz de Cargadores rolünü bırakarak, ayaklanmacıların suç ortağına dönüşür. Onun öyküsü, kısa zamanda kitleler arasında yol alacak bilinç çatlaklarının habercisidir; onun yabancılaşması belirgin sınıf çıkarlarının ve keskinleşen sınıf karşıtlıklarının doğuşunu gösterir. Bilinç beraberinde yalnızlığı getirir, yalnızlık da hırsı. İnsanı körleştirdiği söylenen hırs Nostromo'ya acı veren bir berraklık getirir; o, bu berraklığı Placid Gulf'daki gecenin karanlığında bulur. Kibir uykusundan uyanır ve kendini, "aldatılmış olmanın şaşkın inancı" içinde bulur. Suçlu ve yalnız, dönüşsüz bir mutsuzluk içinde kaybolan Nostromo'nun yapabileceği tek şey, anarşist toplantılarında ağırbaşlı ve ciddi oturmaktır.

Siyasal kuramcılığı tümüyle küçümsemesine karşın Charles Gould romandaki en dikkate değer siyasal karakterdir. Siyasa dışı bir insan üzerinde ideolojinin kurabileceği egemenliğin bu denli canlı bir açıklamasına çağdaş roman ve öykü örnekleri arasında rastlamak belki de olanaksızdır. Emperyalizmin mantığına körü körüne inanan, San Tomé madeninin sonunda düzen ve barış getireceğini uman bu iyi adamın, "maddi çıkarlar" adına kendini aldatabilme yetisi sınır tanımaz. Decoud'nun çabucak duyumsadığı gibi, Gould siyasal mücadelede parasını, karısını, canını, her şeyini feda edebilir ama madeni feda etmez. Decoud, alaycı bir ifadeyle, onun "en basit duyguları, arzuları ya da başarıları yüceltmeden" hiçbir şey yapamayacağını söyler. Bu korkunç bir suçlamadır ama Decoud'nun kendi varsayımı çok daha korkunçtur. Ona göre, en basit duyguların, arzu ya da başarıların bile doğru bir değerlendirmesini yapabilmek için, mutlaka ülküsel savlardan arındırılmaları gerekir.

Conrad'ın yaratıcı duyarlığı, Gould'un siyasal yazgısı ile kişisel yazgısı arasındaki koşutluğu hissettiren ince anlatımında tam yerini bulmuştur. Bayan Gould'un duyumsadığı gibi, maden bir tür "gizli sadakatsizlik" simgesi olmuş, "sanki ilk yıllarında yüreğinde taşıdığı esin onu terketmiş, kötü ruhların sessizce ördüğü gümüş tuğlalardan bir duvar, kocasıyla arasında yükselmiştir." Bayan Gould şaşkınlığın verdiği saflıkla kötü ruhlardan söz ediyor ama değindiği şey, Marx'ın "meta fetişizmi" adıyla andığı endüstri dünyasının mistifikasyonu, insan emeğinin insandan bağımsız bir varlık kazanmış gibi görünmesi değil midir? Meta üretimini fetişleştirmiş, toplumsal rolünün kölesi olmuş bir adam varsa o da Charles Gould'dur. Madenin kısırlığı, kendi evliliğinin kısırlığıdır; toplumsal başarısızlığı, kişisel başarısızlığının hem nedeni, hem de büyütülmüş yansımasıdır.

Büyük ölçüde duygularımızı uyandırmasına ve sürekli büyüleyici görünmesine karşın Bayan Gould da, kocası ölçüsünde olmamakla birlikte emperyalist mantığın kurbanı olur. Bayan Gould tepeden tırnağa şefkat, tepeden tırnağa iyilik ve cömertliktir. "Belli belirsiz de olsa kişisel çıkar gütmemeye" tümüyle hazırdır. Ama Costaguana'da yaşamamaktadır, kendisini sınırları aşılmaz bir acı çekme bölgesine kapatmıştır. Avrupalılar'a ve kimi seçkin "yerlilere" açtığı salonları, yalnızlığının bir aynasıdır; huzurunun bağlı olduğu ülkenin yaşamı, onun hiçbir zaman öğrenemeyeceği bir gizdir. Tüm Costaguanalılar'ın kendisine aynı göründüğünü itiraf eder — kötü bir niyeti, dostça olmayan bir duygusu yoktur, ama gene de bu, ölümcül itiraftır. Costaguana düzeni onun ırkının geleneklerine yabancıdır; bu gelenekleri aşamadığı — *Hindistan'a Bir Geçit*'teki Bayan Moore'un yürekliliğinden yoksun olduğu — için de yaşamı daralarak, denetimli bir yoksunluk törenine indirgenir. Kişisel değerlere bağlılığıyla güzellik ve ışık



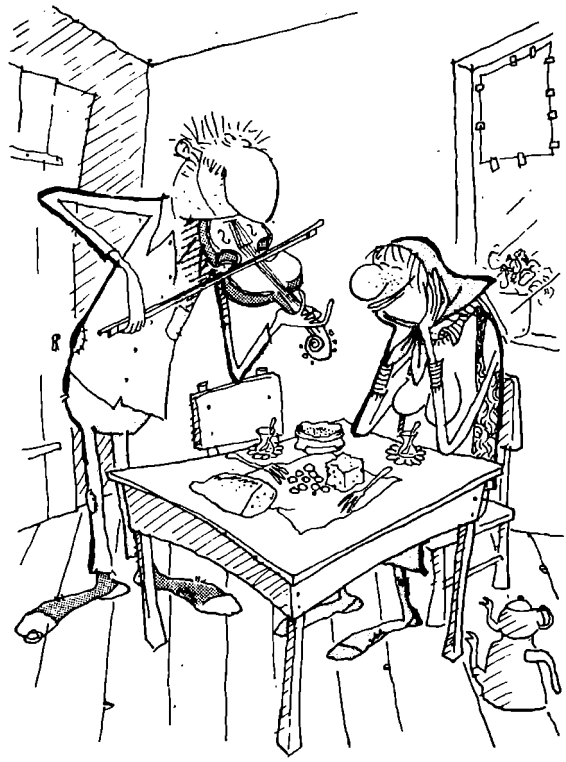
Genç kuşak karikatürcülerinin en sevilenlerinden biri olan Latif Demirci, yumuşak, sıcak, güler yüzlü çizgilerinin altında çok sert, acımasız eleştiriler getiren son derece ilginç bir sanatçıdır. İlgisiz, işin "gırgır"ında bir havayla, yaşadığımız toplumsal düzenin temellerine yönelir. Yumuşaklığının gölgesinde, sözünü sakınmaz bir karikatürcü geliştirmiştir. Aydınlardaki yozlaşmalar, sanat çevrelerindeki züppelikler, çeşitli yönleriyle ele aldığı konuların başında gelir. Yüksek kültürün ülke gerçeklerinden kopuk gelişmele-

saçar görünmesine karşın, Bayan Gould yalnızca bu değerlerle yaşamaya çalışmanın yetersizliğini örnekler.

Onun çevresinde dolaşan erkekler, içi boş davranış kalıpları içinde, Avrupa'nın Costaguana ile başetmedeki başarısızlığını sergiler. Costaguanalılar'ın çoğu ise bir karakter olmaktan çok Avrupalılar'ın tepkisine olanak sağlayan dramatik öğelerdir. Hepsi Montero'yu aşağılayabilir; Montero kabadır, ses tonu acınasıdır, demagojik konuşması dehşet vericidir; ama onun gerçekten ne söylediğini ve niçin başkaldırdığını hiçbir zaman anlamayacaklardır.

Kaptan Mitchell, Don Avellanos, Giorgio Viola ve Decoud gibi karakterler, Avrupalı bir düşünce ya da duygu biçiminin Latin Amerika'ya aktarıldığında nasıl solup gittiğini gösterirler. Kaptan Mitchell *Typhoon*'daki (Tayfun) Kaptan MacWhirr gibi dayanıklılık ve sadakat örneğidir. Ancak Costaguana'da bu nitelikler yeterli değildir. Dolayısıyla MacWhirr'in tersine Mitchell gülünç duruma düşer. Mitchell'in yumuşakbaşlı silikliği ile Conrad, sağlam İngiliz erdemlerinin ve her zaman güvenilir olan "iş duygusu"nun kimi zaman ve yerde işe yaramadığını gösterir.

Çok daha karmaşık olmakla birlikte, benzer biçimde, Don Avellanos ve Giorgio Viola da Costaguana'da yabancı davranış biçimlerini kabul ettirmeye çalışacaklardır. Avellanos klasik liberalizmin temsilcisi, Viola ise liberalizmin



rini, yığınlarla aydınlar arasındaki uzaklaşmayı örtülü gülümsemelerle ortaya koyar. Soldaki karikatür, resim sanatında doruk noktalara ulaşan aydın yozlaşmasının yaşamdan çizgiye yansıyan bir saptaması, sağdaki karikatür ise yaşama biçimimizdeki özenti gelişmelerin ülke gerçeklerinden kopukluğunu gösteren cana yakın bir kurgu olarak değerlendirilebilir. Latif Demirci'nin Berci Kristin Çöp Masalları'na duyduğu yakınlığın kaynağı yoksul insanları ele alan çizgilerinde açıkça görülüyor.

— Memet Fuat

kaybolan görkeminin yaşayan simgesidir. Avellanos, Costaguana'nın en saygın siyasa adamıdır, ama o da uğursuz, bir ölçüde içi boş, çekilmez birisidir. İyiliğine koşulsuz hayranlık duyulamaz çünkü iyiliği daha çok güçsüzlüğünden kaynaklanır gibidir. Siyasal güçsüzlük Viola'da açıkça görülür; onun büyüklüğünü koruyabilmesi, Avellanos'un canlı bir dublörü olması ve Garibaldi'nin düşünebileceğinden çok daha karmaşık böyle bir ortamda sürdürülmesi olanaksız Garibaldi liberalizminden bir kalıntı olan Castaguana siyasasına uzak durmasındandır. Conrad Avellanos'ta klasik ölçülü liberalizmin Castaguana gibi bir ülke için anlamsız olduğunu anlatmak ister. Viola'da ise 19.yy'ın ortasındaki biçimiyle bütünüyle ulusal olan ve toplumsal olmayan destansı klasik liberalizmin Costaguana gibi bir ülke için eskimiş olduğunu ileri sürer. Bu denli yoksunluk içindeki bir ülkede aydının hiçbir toplumsal etkisi olamaz ve kendini ulusal çıkarın koruyucusu olarak düşlediği halde Avellanos, aristokrat Blanco'ların çaresiz bir destekçisi olur. İlke sahibi liberal — kaçınılmaz biçimde — Amerikan Yüzyılı havarisi Holroyd'un işini yapar. Yalnızca Viola saf kalır. Kederli bir seyirci olarak olaylara dışardan bakar. Çünkü yitip giden kardeşlik düşlerine indirgenen liberalizmine artık canlı bir içerik kazandıramaz.

Decoud da Avrupalı davranış biçimlerini ülkeye sokmak ister ve o da başaramaz. Paris'te işsiz güçsüz dolaşacakken, burada, başka bir şey yapamadığı

için, liberal olmuştur. Bu, kuşkusuz modern çağın bir özelliğidir: Hiçbir şeye inancı olmayanlar liberal olduklarını söylerler. Yalnızca duygularının gerçeğine güven duyduğunu ve iç savaşa Avellanos'un ateşli bir yurtsever olan kızını elde etmek için katıldığını ileri sürer. Ama en çok kendini kandırmaktan korktuğu halde kendini kandırmaktadır: Kuşkuculuk örtüsü onu ulusal duyguların fırtınasından koruyamaz, kendi görkemli sözcüklerine kapılıp gider. Ama bir an için... Placid Gulf'ta yalnız başına kalınca, içinde hiçbir taze güç bulamaz, kuşkuculuğu hızla hayvansal bir korkuya dönüşür. Gould'un duygusal yüceltmesi trajik bir kendini aldatmadır, ama Decoud'nun bütün düşünceleri küçümsemesi trajik bir öz-yıkımdır. Bütün inançlardaki darlığın tiksindirici olduğunu söyler ve böyle bir darlıktan yoksun olduğu için yıkıma uğrar. Conrad, Kaptan Mitchell'de seyrek taktığı maskelerinden birini hafifçe yırtmışsa, Decoud'da yaptığı bellibaşlı tutumlarından birini şiddetle deşmek olmuştur.

Bütün bu Avrupalılar ve yarı-Avrupalılar yabancıdır, ama Yahudi tüccar Hirsch yabancılar arasında yabancıdır. Toplumsal olarak tam yerli yerine oturtulmuştur: Gould'un ona parasal destek vermeyi neden reddettiği hemen anlaşılır. Hirsch, kendi türünden bir Avrupalı değildir. Ona karşı kaba olmayacak, ancak yardım da etmeyecektir. Yahudi Hirsch'in toplum dışına atılmanın ilk-örneği olarak belirmesi tümüyle yerindedir. Melodramatik bir biçimde korkaklığı kişileştirmesi ise (kuşkusuz, acı çeken Yahudi sayısının bile Yahudi korkaklığının kanıtı olduğuna inanılmıyorsa) bu ilk-örnek rolünü bulandırmakla kalır. Hirsch'in korkusu iticidir ama nedensiz değildir: Kendisini neyin beklediğini bilmektedir, bir tarih duyusu vardır. İnsan ister istemez, Conrad'ın, Hirsch'i aşağılamasının yalnızca onun korkak olmasından mı, yoksa, biraz da, bir centilmen olmamasından mı kaynaklandığını merak ediyor. Conrad'ın zaman zaman Elizabeth döneminin Yahudi'yi terletme oyununu oynayıp oynamadığı da ayrı bir merak konusu.

Geriye bellibaşlı tek bir "karakter" kalıyor: Kimi zaman şiddetle yükselen, kimi zaman hoşgörülü bir acımayla alçalan, ama her zaman ısrarlı ve kasvetli bir alay taşıyan Conrad'ın kendi sesi. F.R. Leavis *Nostromo* hakkındaki başarılı eleştirisinde, "tüm ilgi çekici zengin çeşitliliğine ve sık dokunmuşluğuna karşın *Nostromo*'nun bıraktığı etkide bir boşluk kalıyor," diye yazar. Zekice bir değerlendirme olmakla birlikte, Bay Leavis'in, bu "boşluğu", "toplumsal yaşamda günlük sürekliliğin" bulunmayışıyla açıklaması pek inandırıcı gelmiyor. Bu "boşluğun" nedeni çok daha temelde, Conrad'ın yaratıcı güdülerinde ve dahası, kitabın üçte ikisini geride bırakmışken sıkılıp birçok siyasal düşüncenin arkasını getirmemesinde olmalıdır. Bu zorlukların Conrad'ın kendini elindeki malzemeye tümüyle adamayışından kaynaklandığını gene ileri süreceğim. Olayın sanki kat kat tüllerin ardından görülmesi, kavgacı anlatımdan ve abartılı alaydan okurun nerdeyse rahatsız olması, Conrad'ın İngiliz yanının Costaguana vahşiliğinden hiç hoşlanmayışıyla açıklanabilir ve burada Costaguana, belki de, *Batı'nın Gözleri Altında*'daki "Rusya"nın simgesel bir uzantısıdır.

Ama sözü yersiz bir eleştiriyle bitirmek yanlış olur. Çünkü tıpkı *Middlemarch* gibi, *Nostromo* da, belirleyici davranış biçimlerinin zengin çeşitliliğiyle, tüm bir toplumu kavrayıp toplumsal çıkarların karşılıklı etkileşimini titizlikle dikkate alan ve İngiliz dilinde benzeri pek az olan romanlardan biridir. Conrad bu romanında siyasal temayı nerdeyse kusursuz bir ustalıkla, denge ve dinginlikle, serinkanlı bir adalet anlayışıyla ele alır ki ne kadar övülse azdır. Ve bu tutumun en iyi belirdiği yer olan kitabın sonunda, toplumun kendinden emin, dirilmekte olduğu izlenirken, topluluktan,insanı insan yapan topluluktan bir iz kalmamıştır.

Çeviren: Ayşe Güven

TİYATROMUZUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Zihni Küçümen

1

1985 yılı kapanırken, tiyatro sorunlarımızın geneline, şöyle üstünkörü bile bakılsa, hiç de iç açıcı görüntülerle karşılaşılmıyor. Hele inceden inceye didiklenmeye kalkışılsa, bu görüntülerin ardında kim bilir daha neler neler bulunur. Bugün İstanbul'da perdelerini açan 32 tiyatro var. Ne sevindirici değil mi? Acaba?

a) 11 çocuk tiyatrosu. (Ama niteliği su götürmeyen sadece 3 kuruluş!)
b) 6 ödenekli sahne. (Uyumsuz tiyatrodan operete kadar seyirciyi şaşırtan, yanıltan, dağıtan bir eklektizm içinde.)
c) 15 özel tiyatro. (8'i vodvil, bulvar ve kabare türü oyun sergilemeyi yeğliyor.)
d) Perdelerini bir daha ne zaman açacağı kolayca kestirilemeyen tiyatrolar. (G. Süruri-E. Cezzar Tiyatrosu *Halide* ile başladı ve bitirdi sezonu. Fikret Hakan, *Meksika'lı* ile başladı ve kapatırken "bir daha tiyatro yapmaya tövbe etti.")

2

Görüntülerin başka boyutları:

a) Özel tiyatroların — bir ikisi dışında — değil tüm yıl, perdelerini açık tuttuğu sürece bile, oyuncularının ücretlerini düzenli olarak ödemesi artık söz konusu olamadığından,"yüzer-gezer", güvencesiz yeni bir oyuncu kuşağı belirdi.
b) Özel tiyatrolara güvenleri kalmadığı için, salon sahipleri de salonlarını gelir getiren "mekânlara" dönüştürdüler. (Bu arada iki büyük sinemanın tiyatro salonu olarak kullanılmasına sevinemiyoruz. Nasıl sevinelim ki, tiyatronun yozlaşmaması için yıllardır savaşım veren, her türlü engeli göğüslemeye çalışan bir iki tiyatromuz da mahzen misali çok kötü salonlarda etkinliklerini sürdürmek zorunda kalıyor.)

3

Bu tabloyu yaratan nedenlerin ipuçları, oturmamış bir toplumun çalkantılı dönemlerden duraganlığa geçişinden ve kabuk değişiminin devreye girmesinden doğan sancılarda aranabilir. Bu ipuçları, kırdan kente yerleşenlerin yarattığı yeni konumdan çıkarılabilir. Bu yeni konumun henüz — olumlu/olumsuz — bir kültür ve görgü birikimi oluşturamayışı ile açıklanmaya çalışılabilir. Bu ipuçlarına, "korkunç" bir kitle iletişim aracı olan TV'nin sergilediği skeçleri tiyatro niyetine algılayanların tortulaştırdığı yeni birikimlerle de yaklaşılabilir.

4

Bu yıl etkinliğe yeni başlayan bir tiyatronun yöneticisi, görünümü, "Yılların biriktirdiği cerahat!" diye niteledi. Öyleyse tiyatromuzun usta bir "cerrah"a gereksinimi var. Neşterini vuracak ve cerahati boşaltacak. Alışılmışın, yozluğun mengenesinden paçasını kurtarmış "genç bir tiyatro"nun getireceği, yepyeni rüzgârların estiği havadar bir ortama susadığımız anlaşılıyor. Yoksa, bu durmadan kendini yineleyen, ruhsuz, soluk tiyatro makinesinin çarkları arasında, hâlâ 60'ların, 70'lerin mirasını yiyerek geçinmeye çalışan tiyatrocularımızın da, onları izlemeye gelen seyircilerimizin de öğütülüp unufak olmasından korkulur. Seyircimiz de tiyatrocumuz gibi kendini dağıtmış (mıdır?). Ne istediği, neden hoşlandığı, neyi seyretmenin kendisine tiyatro heyecanı vereceği kolayca kestirilebiliyor (mu?). Bir bakıyorsunuz seyirci tiyatrosuna biçim verdirmeye çalışıyor, bir bakıyorsunuz tiyatro seyircisine (mi?).

5

Bu sorulara, bilimsel, sağlıklı yaklaşımlar, anketler yapılmadan kolayca cevap verilemez. Ama kabaca da olsa görünen odur ki, 6 milyonluk İstanbul'da bile çok az kişi tiyatroya gidiyor. Çok az gazete, dergi, kitap okunduğu gibi...

1977 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Kadıköy Bölümü'nü yönetirken Bahariye çevresinde oturan 500 kişi ile yaptığımız bir soruşturmada, sadece 25 kişinin tiyatro seyircisi olduğunu, 350 kişinin bir Belediye tiyatrosunun varlığından bile haberli bulunmadığını, 182 kişinin ise Kadıköy Şehir Tiyatrosu'nun nerede bulunduğunu bile bilmediğini saptamıştık.

6

Oyun yazarlarımızın, bu kargaşada oyun yazmaktan uzaklaşmaları, yeni yazarların da neyi nasıl yazacakları konusunda henüz bir iç-hesaplaşma içinde bulunmaları da bu tablonun bir başka görünümü.

Ama her ne olursa olsun, artık iyice anlaşılıyor ki şöyle bir silkinmeye, kendimizi toparlamaya, Yemliha uykularından uyanmaya zorunluyuz. Devlet Tiyatrosu'nun yeni kent tiyatroları, Kültür Bakanlığı'nın bölge tiyatroları, İstanbul Belediye Şehir Tiyatrosu'nun yeni semt tiyatroları açmaları ve buralarda sergileyecekleri düzeyli, tutarlı oyunlarla bu devinimi başlatmaları için olanakları çok elverişlidir. Tiyatro, seyircisiz yaşayamaz. Bu seyirci profilini ise olumlu yönde sil baştan, yönetmenlerimizle, yazarlarımızla, oyuncularımızla, eleştirmenlerimizle, tiyatro kürsülerimizle, özellikle de bilinçli amatör tiyatrolarımızla yaratmak, yaşatmak kaçınılmaz bir görev oluyor. Yeni tiyatro adamlarımızın,eskinin bu biriken "cerahat"ini akıtacaklarına, sağlıklı bir kan dolaşımını sağlayacaklarına inanıyoruz. Bugünden yarına olmasa da...

DEĞİNMELER

Memet Fuat

Yazarlarımızın düşüncelerini güncelerle yansıtma alışkanlığı gittikçe yaygınlaşıyor. Okurlardan ilgi gördüğü anlaşılıyor bu türün. Ne var ki kolay okunan, uyanıklık gerektirmeyen tatlı sözler, ilginç düşünceler derken, iş çok başka boyutlar kazanmaya başladı, günceler tatsız dedikodular, utanç verici suçlamalar getirir oldu.

İnsanlar, üstünde özellikle durmadıkları şeyleri çabuk unuturlar. Sonra şu ya da bu nedenle hatırlamaya çalıştıklarında da oldukça değişik hatırlarlar. Daha daha sonraki hatırlamaları ise, kaçınılmaz olarak, bir önceki hatırlamalarının etkisinde kalır. Olayın kendisi değil de, çeşitli tarihlerdeki hatırlanmaları üste çıkar.

Anılara dayanan yazıların yaşayan sanatçılar arasında tartışmalara neden olması, öyle değil de böyleydi diye iki yanın da direnmesi genellikle bu yüzden...

Ölüler ise, biliyorsunuz, direnemezler... Onun için de anıcıların en coşkulu oldukları, ipin ucunu iyice kaçırdıkları bölümler ölüler üzerine olanlardır...

Ama ölülerden daha güç durumda kalanlar "susanlar" oluyor, bu gibi çekişmelere girmek istemeyen, öyle değil de böyleydi demeyenler... "Bu anılar yayımlandığında herhalde görmüş, okumuşlardır, düzeltmediklerine, karşı çıkmadıklarına göre, doğru bütün bunlar," diye düşünülüyor.

Kimi yazarlar üslup oyunları yapma olanağı verdiği için, kimi yazarlar da düşüncelerini geliştirmenin yorgunluğundan kaçmalarını sağladığı için, dergileri günlüklerle renklendirirlerken, pek çok kişiyi, bilerek bilmeyerek, anıcılık bataklığına çekip güç durumlara düşürüyorlar.

Anıcılığın Nâzım Hikmet gibi bir sanatçıya ettiklerini görmüş, yaşamış bir ülkenin yazarları, nasıl oluyor da böyle bir aldırmazlığı sürdürüyorlar şaşıyor insan...

Yok, yok, şapalaklaşıyor...

O da ne demek? Bu herhalde Salâh Birsel'ce bir sözcük, ama "Yaşlılık Günlüğü"nde yer alan bir anısına göre, ta Refik Durbaş'ın İstanbul'a ilk geldiği günlerde ben bu sözcüğü kullanmaktayım! Türk-Alman Kültür Derneği'nde yılın edebiyatını değerlendirirken şöyle diyorum:

"Geçen yılın iyi bir şairi de Durbaş'tı. İlk gördüğümde kasap çırağı sandım. Bu yapıdan, o ince şiirler nasıl çıkıyor diye şapalaklaştım."

Beni de kendi sözcükleriyle konuşturmuş Salâh Birsel. "Kasap çırağı" deyimi, "şapalaklaştım" sözcüğü kesinlikle benden çıkmış olamaz. Bu deyim o konuşma sırasında sanırım geçmişti, ama Refik Durbaş'ın arkadaşı olan bir dinleyici gencin takılması, konuşmanın söyleşi havasından gelen boşluklara bir söz atması olarak...

"Salâh Birsel de artık o kadar tatlılaştırsın işi," diyeceksiniz. Üslupçu yazarlar insanı kendi konuşmasına bırakmazlar. Ama iş bu kadarla — beni üzmekle, utandırmakla — kalmadı. İlhan Selçuk'tan, kasap çırağı kılıklı kişilerin de şiir yazabilecekleri, o ince görünümlü, çıtkırıldım şairler çağının çoktan geçmiş olduğu konusunda, ilerici, aydın gazete okurlarının önünde, bir güzel azar da işittim.

Küçücük bir anı, iki üç sözcüklük bir sapma... Nereden nereye...

Oysa işin iç yüzü şöyle:

Refik Durbaş iriyarı, sağlıklı bir gençti. İstanbul'a sanırım okumak için gelmişti. Yazları İzmir'e, su tesisatçısı olan babasının yanına gidip inşaatlarda çalışıyordu. Çırak mıydı, usta mıydı, bilmiyorum, ama işçiydi. Şiire başladığı günlerde, İkinci Yeni akımı etkisini sürdürmekte olduğu için de, ister istemez, yaşadıklarından çok uzak bir şiirin inceliklerine yöneliyordu. Başarılıydı, ama sonraki döneminin gerçekliğine, tutarlılığına ulaşıp ulaşamayacağı belli değildi. Ne denebilir böyle bir gence? Söylev de çekilebilir, ama ben o tür yaklaşımlara yatkın olmayan eleştirmenliğimle, yalnızca, yapısı, sağlıklılığı ile şiiri arasındaki tutarsızlığa takılıyordum. Şakalaşarak bir şeyler anlatmaya çalışıyordum. İlhan Selçuk da o günlerde Refik Durbaş'ı görseydi, bir işçi çocuğu nasıl oluyor da böyle İkinci Yeni havasında şiirler yazıyor diye *şapalaklaşırdı.*

Salâh Birsel, hiçbir kötü niyeti olmadan, işi tatlandırayım derken, bunca söze yol açtı. Ama anılar böyle...

Bir de kötü niyetli anıcılar var, anıları tartışma yaratmak, hoşlanmadıkları kişileri güç durumda bırakmak, onu bunu karalamak amacıyla kullananlar... "Varlık" dergisinin Aralık 1985 sayısında, slogan şiiri tartışmasını "bütünler nitelikte" görüldüğü için yayımlandığı belirtilen, on beş yıl önce "sıcağı sıcağına tutulmuş günlük notlar" — Kemal Özer'in notları — bu tutumun tipik örnekleriyle dolu.

Önce bir noktada anlaşmak gerek:

Bir yazar başka bir yazar için istediğini düşünür, yasalar çerçevesinde istediğini yazabilir. Buna hiçbir engel yoktur. Ama bir yazar, iznini, olurunu almadan, başka bir yazarın ağzından konuşamaz. Bana şöyle demişti diye başlasanız da, yazdıklarınız onun değil, sizin sorumluluğunuzdadır.

Neden?

Çünkü konuşurken karşınızdakinin söylediklerini kendi süzgecinizden geçirerek anlarsınız, algılama gücünüze göre, bilgi birikiminize göre, konuşmada kullanılan sözcüklere, terimlere yüklediğiniz anlamlardaki ayrımlara göre, pek çok şeyi kaçırır, ya da ekler, karşınızdaki A der, siz A' algılarsınız.

Kemal Özer de 1971 yılında yaptığımız konuşmaları kendi algılama gücüne göre not etmiş. Hepsi ayrı ayrı uzun yazılara konu olabilecek bir sürü yarım yamalak, karışık, yetersiz, savruk, sorumsuz düşünce üst üste yığılıp ortaya serilmiş. Konuştuklarımız bu düzeydeyse, Kemal Özer neden emek verip onları "sıcağı sıcağına" yazmış, anlamak çok güç. Güncelere önemli sözler, değeri olan düşünceler yazılmalı, unutulup gitmesinler diye... Kemal Özer'in algıladığı biçimleriyle bu konuşmaların yazıya geçirilmeleri konuşanları küçültmekten başka hiçbir işe yaramaz kanısındayım. Amaç buysa, sonuç çok başarılı...

Düşüncelerini yazma gücü olan, yazdıklarını yayımlatabilen bir yazar olarak, dosta düşmana şunu açıkça duyurmak istiyorum:

Ne yaşarken, ne de öldükten sonra hiç kimsenin benim ağzımdan konuşma yetkisi yoktur. Yazabildiğim sürece düşüncelerimi kendim yazarım. Her sözcüğün, her virgülün sorumluluğunu taşıyarak...

Kalıcı olan yazıdır. Bugün birileri yanlış yorumlasa da, yarın, bakarsınız başka birileri doğru yorumlar. Hiçbir yazar kendini bir başkasının algılama çerçevesi içine gömmek istemez. Yazarla okurları arasına girmekten daha saçma bir tutum düşünemiyorum.

Kemal Özer'in güncesindeki sözlerin hepsini ayrı ayrı açıklamam gerekir. Ama onun hatırladıklarıyla benim hatırladıklarım arasında öyle tutarsızlıklar var ki, böyle bir işin ayrıntılarına girmeye sayfalar yetmez. En iyisi o ele alınır yanı kalmamış düşünceleri, sırası geldikçe, bağımsız yazılara konu etmek.

Ali Asker Barut

GÖVEL KUŞ

gece tünedi avucuma
bir kuş garipçe
sardı sevdayı başıma
yaktı yüreğimi can içinde

gövel kuşun kanadı
buğday tenime değdi
ah kuş kardeş kuş
seni seslemeye ad olaydı

ağacın dalında göz
yeşil çağla
acılar çocuğu ozan
yirmi yaşında

ah kuş kardeş kuş
seviyorum bir kız
bu sorumsuz
bu delişmen yaşımda

Yalnız bir iki noktaya değinmek istiyorum:

Edip Cansever yıllardır izlediğim, önem verdiğim, sevdiğim bir şairdir. De Yayınevi'nde kitaplarını bastım, "Yeni Dergi"de, "Yazko Edebiyat"ta şiirlerini yayımladım, Adam Yayınları'nda da bu birlikteliği sürdürüyoruz. Şiirlerine çeşitli yazılarımda değindiğim gibi, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nde de sanatı üzerine düşüncelerimi özetledim. Edip Cansever'e yıllardır böylesine önem vermiş olmam, eleştiri alanında gene de beni bağlamaz, şiirinde sevmediğim yanlar varsa, ya da sevmediğim şiirleri varsa, bunu hiç çekinmeden sözlü ya da yazılı olarak belirtebilirim. Nitekim o da benim eleştirmenliğim konusunda, şiirden anlayıp anlamamam konusunda yıllardır büyük bir rahatlıkla konuşur. Takılır, şakalaşır, yüzüme karşı da açık açık söyler olumsuz düşüncelerini. Ama ne Edip Cansever'in benim için söylediklerinin, ne de benim Edip Cansever için söylediklerimin okurlara duyurulma görevi Kemal Özer'e verilmemiştir. Yapılan sanat dergilerine uygun bir iş değil, açıkça dedikodu yazarlığıdır...

Bir de şu:

Kemal Özer "sıcağı sıcağına" tuttuğu notlarında belleğinin hiç de güçlü olmadığını gösteren yanlışlara düşüyor. Üstelik de bu yanlışları benim ağzımdan söylediği sözlere yerleştiriyor. Örnekse, Cemal Süreya'nın "Ben hangi şehire gitsem / yalnızlığın başkenti orası" diye bir dizesi yoktur.

> Biliyorsun ben hangi şehirdeysem
> Yalnızlığın başkenti orası

diye iki dizesi vardır.

Gene şiir değerlendirmedeki ölçütlerimi ararken, 16 Kasım 1971 tarihli güncesinde, bir telefon konuşmamızı da "sıcağı sıcağına" yanlış not etmiş. "Görüşmeci" şiiri için, bu aşırı "gırgır" düşkünü, her konuşmayı "espri"lere boğan arkadaşa, havasına uygun bir üslupta, yüreklendirici sözler etmiş, ama "Kendim yazmış gibi oldum!" değil, "Ben bile daha iyisini yazamam!" demiştim. Talihsizliğe bakın ki, Kemal Özer bu sözde şaşılası bir ağırbaşlılıkla "ölçüt" arıyor. Aramak hadi gene bir şey değil de, bulmak büyük başarı...

Kemal Özer'den dileğim düşüncelerimi yazmayı bana bağışlaması, güncelerini anılara yaslanmadan üretmeyi denemesidir. On beş yıl öncesinin "benzeri yanlışlar"ından onun düşünceleriyle korunsak daha iyi olmaz mı? Yanlış düşünce örnekleri arıyorsa, bunları yıllardır yazıp yayımladığım denemelerden, eleştirilerden çıkarabilir.

KALE KAPISI YAYIMLANDI

1985 Sedat Simavi Ödülü Yaşar Kemal'e verildi

Yaşar Kemal'in son romanı *Kale Kapısı* Toros Yayınları arasında yayımlandı.

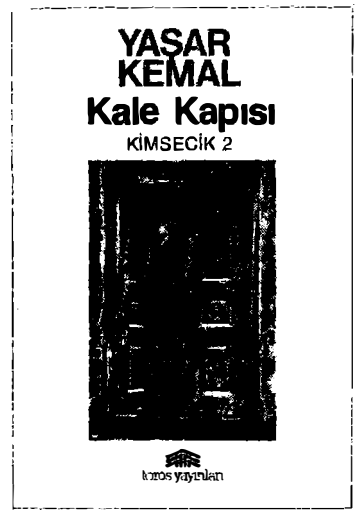
Bu romanında Yaşar Kemal kişilerinin iç dünyalarını yansıtmaya özellikle önem vermiş ve ortaya psikolojik yönü ağır basan bir yapıt çıkarmış. İşlediği bir cinayetten sonra dağa kaçan ve bir daha hiç görünmeyen Salman'ın köye saldığı korku romanın havasını oluşturuyor. İnsanlarını derinden kavramak çabasının yazara yeni anlatım olanakları getirdiği görülüyor.

Kale Kapısı "Kimsecik" dizisinin ikinci romanı olarak sunuluyor, ama bilindiği gibi Yaşar Kemal'in dizi romanlarının her biri ayrı ayrı okunabilecek niteliktedir. Birbirini izleyen, birbirine bağlı görünen bu yapıtların, aslında, başı sonu belirli, bağımsız romanlar olmasına yazar hep özen gösterir.

1985 Sedat Simavi Ödülü, daha önce bir gazetede tefrika edilmiş olan bu son romanı vesile edilerek, Yaşar Kemal'e verildi. En büyük ödülü okurlarının ilgisinden almış bulunan bu yazarımızı ödüllendirmek, ödül veren kuruluşlara da onur kazandırıyor.

Geçen yıl "Kimsecik" dizisinin birinci romanı *Yağmurcuk Kuşu* Fransa'da Gallimard Yayınevi'nin "Du Monde Entier" dizisinde *Salman le Solitaire* adıyla yayımlandığı zaman, ünlü eleştirmenlerden şöyle övgüler almıştı:

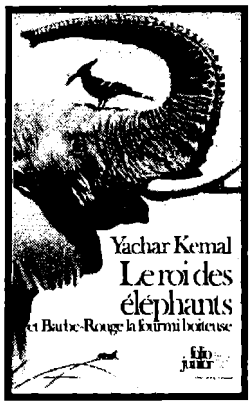
"On bir roman ve öykü kitabının dilimizde yayımlanmasından sonra, artık Yaşar Kemal'in geniş, şiirli, acımasız ve sevgi dolu dünyasını iyice tanımış bulunuyoruz. Yaşar Kemal modern Türkiye'nin dünyaya armağan ettiği en

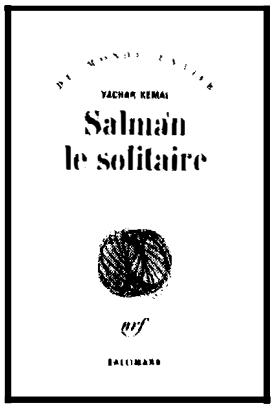


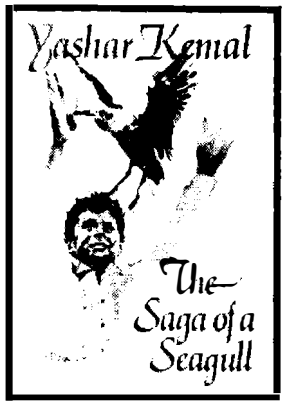
yetenekli yazardır, savaş sonrasında yetişmiş en ilginç yaratıcılardan biridir. Yaşar Kemal'in dünyasını, Salman'ın kişiliği de, bütün öbür yapıtlarındaki şiddet ve yücelikle yansıtmaktadır." — Alain Bosquet (Magazine Litteraire, Aralık 1984)

"Yaşar Kemal'in romanları ne kadar kalın olursa, okurları o kadar seviniyorlar. Kurgu dünyasının hızlı ve uzun temposu içinde, Yaşar Kemal'in kıvrak anlatımıyla doğu dünyasının kapılarını aştıkları izlenimini ediniyorlar." — André Clavel (Journal de Genève, 5.1.1985)

"Yaşar Kemal eşsiz bir güzellikte betimlenmiş bir Anadolu ortamında, Yunan trajedisini tüm yüceliği ve kaderciliği içinde yeniden canlandırarak yaşamımıza sokuyor." — Christian Giudicelli (Lire, Ocak 1985)







DÜNYA BASININDA YAŞAR KEMAL

"Yitirdiğimiz anlatım geleneğini ne mutlu ki Yaşar Kemal bulmuş. Tarihi ve politikayı altüst ederek, yirmi beş, otuz yüzyıl sonra Yunanlı ozan (Homeros) susmuş ve söz sırası Truvalı ozana (Yaşar Kemal'e) geçmiş."

Robert Kanters
(Le Figaro, Fransa)

"Batı dünyasında artık gerçekçi romanlar yazılmıyor. Oysa bu gelenek Doğu dünyasında hâlâ sürüp gidiyor. Bunun en büyük örneklerinden biri, çağdaş Türk edebiyatının en büyük yazarlarından Yaşar Kemal. Çağımızda örnekleri pek bol olmayan güçlü ve soluklu yazarlardan biri..."

(The Gazette, Kanada)

TOROS YAYINLARI'NDA

Yaşar Kemal'in yapıtlarını yayımlamak üzere kurulmuş olan Toros Yayınları'nda bugüne kadar 26 kitap basıldı. Bu kitapları türlerine göre şöyle ayırabiliriz:

Roman

Yılanı Öldürseler (7. basım)
Deniz Küstü (3. Basım)
Höyükteki Nar Ağacı (2. basım)
İnce Memed I (20. basım)
İnce Memed 2 (13. basım)
İnce Memed 3 (1. basım)
Binboğalar Efsanesi (7. basım)
Çakırcalı Efe (4. basım)
Al Gözüm Seyreyle Salih (3. basım)
Kuşlar da Gitti (3. basım)
Ağrıdağı Efsanesi (7. basım)
Ortadirek (7. basım)
Teneke (8. basım)
Yağmurcuk Kuşu (Kimsecik 1) (2. basım)
Kale Kapısı (Kimsecik 2) (1. basım)
Yer Demir Gök Bakır (8. basım)

Öykü

Sarı Sıcak (7. basım)

Röportaj

Allahın Askerleri (3. basım)
Peri Bacaları (3. basım)
Denizler Kurudu (3. basım)
Nuhun Gemisi (3. basım)
Bir Bulut Kaynıyor (3. basım)

Çeşitli

Gökyüzü Mavi Kaldı (2. basım)
Üç Anadolu Efsanesi (10. basım)
Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca (3. basım)
Yaşar Kemal Sözlüğü (2. basım)

"Yunan yazarı Kazancakis gibi, Yaşar Kemal de halkının ruhunu bütün çıplaklığıyla açıklıyor ve geleneklerini çarpıcı bir gerçekçilikle gözler önüne seriyor."

Annie Brierre
(Nouvelles Littéraires, Fransa)

"Yaşar Kemal'de coşkulu anlatımdan kendi kendisiyle alay eden mistisizme değin uzanan, eşine rastlanamayacak bir dünyaya bakış açısı bulacaksınız."

Alain Bosquet
(La Quotidien de Paris, Fransa)

"Korkusuz bir toplum eleştiricisidir Yaşar Kemal. Ve eşsiz bir şair. Onu okuyan herkes büyüleyici, güçlü anlatım yeteneğine hayran kalır."

(Dagens Nyheter, İsveç)

"Yaşar Kemal için rahatlıkla 'Türkiye'nin Homeros'udur' diyebiliriz.

Olof Lagercrantz
(Dagens Nyheter, İsveç)

"Kalemi insanlığın hizmetinde bir yazar..."

Henry Lundström
(Sundvalls Tidning, İsveç)

DÜNYA BASININDA İNCE MEMED

"Çok boyutlu bir serüven... Allegorik destan, Türk köylülüğü üstüne epik bir betimleme ve serüven romanı... Bütün bunlar romanın içeriğinin zenginliğini sağlamakta ve *İnce Memed*'i hepimize seslenen zaman-ötesi büyük klasiklere yaklaştırmaktadır. Bölümlerinin canlı renklerle bezenmiş tablolar gibi birbirini izlediği büyük bir kitapla karşı karşıyayız."

Michel I. Makarius
(Jeune Afrique, Fransa)

"Bu romanda sözlü edebiyatın sesi ve gücü var. *İnce Memed*, aynı zamanda

evrensel edebiyatın bütün boyutlarına sahip. Ve o da *Don Kişot* gibi ancak en büyükler için açılan büyük kapıdan giriyor."

Pierre Pritsch
(Le Republicain Lorrain, Fransa)

"Bu roman, allegorik bir masaldan çok yeni bir edebiyatın doğuşudur."

(Le Nouvel Observateur, Fransa)

"Büyük bir yazar, büyük bir kitap... Demek ki hem çok okumuşlara, hem de az okumuşlara seslenen bir eser yazılabilirmiş."

Anne Philippe
(Libération, Fransa)

"Bu, hiç kuşkusuz ki çağımızın en büyük epik ozanlarından biri tarafından yazılmış büyük bir romandır.

Erik Östling
(Folklibraries, İsveç)

ÖZGÜRLÜK KORKUSU

Erich Fromm

Çağdaş insan aslında özgürlük peşinde mi koşuyor, yoksa özgürlükten korkuyor mu? Yirminci yüzyılda totaliter rejimlerin başarısının kökeninde özgürlük korkusu mu yatıyor? Erich Fromm, Özgürlük Korkusu'nda zamanımızın hastalığı olan otoriteye kölece boyun eğişi, psikanalitik yöntemlerle inceliyor. Demokrasinin yükselişi, bir yandan insanı özgürlüğüne kavuştururken, bir yandan da kişinin kendini yalnız, terkedilmiş hissettiği, ait olma duygusunun yerini güvensizliğin aldığı bir toplum mu yarattı? Dr. Fromm, bu yalnızlık duygusunun, insanları güçlü bir kuruluşa ya da devlete boyun eğmeye zorladığını ileri sürüyor. Yaprak Yayınları arasında Roza Hakmen'in çevirisiyle yayımlanan *Özgürlük Korkusu*'nun (Fear of Freedom) birinci bölümünden alıntılar sunuyoruz:

BÖLÜM I

ÖZGÜRLÜK — PSİKOLOJİK BİR SORUN MU?

Çağdaş Avrupa ve Amerika tarihi, insanları bağlayan politik, ekonomik ve manevi zincirlerden kurtulup özgürlük kazanma çabası etrafında yoğunlaşmıştır. Özgürlük savaşları, ezilenlerin, yeni özgürlükler isteyenlerin savunulacak ayrıcalıkları olanlara karşı açtıkları savaşlardı. Kendini bir boyunduruktan kurtarmak için savaşan sınıflar, aynı zamanda insanlığın özgürlüğü için de savaştıklarına inanıyor, böylece bir ideali, bütün ezilenlerde ortak olan özgürlük özlemini savunuyorlardı. Ancak, uzun ve sürekli özgürlük savaşında, belirli bir aşamada baskıya karşı savaşan sınıflar, zafer kazanılıp da yeni ayrıcalıkların savunulması gerektiğinde, özgürlük düşmanlarının yanında yer alıyorlardı.

Çok sayıdaki gerilemeye karşın, özgürlük bazı savaşları kazanmıştır. Bu savaşlar sırasında birçokları, baskıya karşı mücadele ederek ölmenin özgürlüksüz yaşamaktan iyi olduğu inancıyla ölmüşlerdir. Böyle bir ölüm, bireyselliklerinin en üst düzeydeki doğrulamasıydı. Tarih, insanın kendisini yönetmesinin, kendi kararlarını vermesinin ve uygun gördüğü biçimde düşünüp duymasının mümkün olduğunu kanıtlar gibiydi. Sosyal gelişmenin hızla yaklaştığı amaç, insanın potansiyellerinin tümüyle ortaya çıkarılabilmesiydi. Ekonomik liberalizm, politik demokrasi, dinsel özerklik ve kişisel yaşantıda bireycilik özgürlük özlemini ortaya çıkardı ve aynı zamanda insanlığı hedefe yaklaştırdı. Zincirler teker teker koparılıyordu. İnsan doğanın egemenliğini kırıp onun üzerinde egemenlik kurmuş, kilisenin ve mutlakiyetçi devletin egemenliğinden kurtulmuştu. Amaçlanan hedefe, yani bireyin özgürlüğüne ulaşmasında yalnızca gerekli değil, yeterli de sayılan bir koşul, dış baskıların kaldırılmasıydı.

Dünya Savaşı, birçoklarının gözünde, son mücadeleydi ve sonucu da özgürlüğün son zaferiydi. Varolan demokrasiler güçlenmiş, eski mutlak yönetimlerin yerini yeni demokrasiler almış gibi görünüyordu. Ancak, aradan henüz birkaç yıl geçtikten sonra, insanların yüzyıllar süren mücadelelerle elde ettiklerine inandıkları her şeyi yadsıyan yeni sistemler ortaya çıktı. İnsanların sosyal ve kişisel hayatını bütünüyle denetim altına alan bu sistemlerin özünde, bir avuç insan dışındaki herkesin, denetlenemez bir otoriteye boyun eğmesi yatıyordu.

Başlangıçta birçok kişi, otoriter sistemin zaferini birkaç bireyin deliliğine yorarak bu deliliğin bir süre sonra yenilmelerine neden olacağı düşüncesiyle avundu. Bazıları da İtalyanların, Almanların, demokrasi eğitiminden geçmediklerine, bu nedenle, Batılı demokrasilerin politik olgunluğunu kazanıncaya kadar beklenebileceğine inanıyorlardı. Bir başka yaygın görüş de, belki de en tehlikelisi, Hitler gibi adamların yalnızca kurnazlık ve hileyle devlet mekanizmasını ele geçirdikleri, bu adamların ve peşlerinden gidenlerin yalnızca kaba kuvvetle ülkeleri yönettikleri, ulusların ihanete uğradığı ve istemeden terörün kurbanı olduklarıydı.

Aradan geçen yıllar, bu görüşlerin yanlışlığını ortaya koymuştur. Almanya'daki milyonlarca insanın, özgürlüklerini gözden çıkarmak konusunda atalarının özgürlüğü elde etmede olduğu kadar istekli olduğu kabul edilmek zorunda kalınmıştır. Milyonlarca insan özgürlüklerini istemek şöyle dursun, ondan kaçmanın yollarını aramışlardır. Milyonlarca insan, kayıtsız kalmış, özgürlüklerini savunmanın savaşa ve ölmeye değmediğini düşünmüştür. Demokrasi krizlerinin İtalya ya da Almanya'ya özgü bir sorun olmadığı, her çağdaş devleti tehdit ettiği de ortadadır. Özgürlük düşmanlarının hangi simgeleri seçtiği de önemli değildir. İster antifaşizm, ister faşizm adına saldırılsın, özgürlüğün karşı karşıya kaldığı tehlike aynıdır. Bu gerçeği John Dewey çok güzel dile getirmiştir: "Demokrasimizin karşı karşıya bulunduğu en ciddi tehlike, yabancı totaliter devletlerin varlığı değildir. Yabancı ülkelerde dış otorite, disiplin, düzen ve Lider'e bağımlılığa zafer kazandıran ve kişisel tutumlarımızda ve kurumlarımızda varolan koşullar en ciddi tehlikedir. Buna uygun olarak da, savaş alanı burada, kendi içimizde ve kurumlarımızdadır." (John Dewey, *Freedom and Culture)*

Faşizme karşı savaşmak için, onu anlamak gerekir. İyimser hayallerin bir yararı yoktur. İyimser formüller ileri sürmek de, yağmur duasına çıkmak kadar yetersizdir.

Faşizmin ortaya çıkmasına yol açan ekonomik ve sosyal koşulların yanı sıra, anlaşılması gereken bir de insanlık sorunu vardır. Bu kitabın amacı, çağdaş insanın faşist ülkelerde özgürlüğünden vazgeçmesine neden olan ve milyonlarca insanda güçlü olarak bulunan kişiliğin dinamik faktörlerinin incelenmesidir.

Özgürlüğün insan yanına, boyun eğme isteğine ve iktidar hırsına baktığımızda ortaya çıkan başlıca sorular şunlardır: Kişisel deneyim olarak özgürlük nedir? Özgürlük isteği insanın yapısında kendiliğinden varolan bir şey midir? Kişinin yaşadığı kültürden bağımsız mıdır, yoksa belirli bir toplumda varılmış olan bireycilik derecesine göre değişen farklı bir denevim midir? Özgürlük yalnızca dış baskıların olmaması mıdır, yoksa bir şeyin *olmasını* da mı gerektirir, öyleyse bu nedir? Toplumda özgürlük mücadelesine yol açan sosyal ve ekonomik etkenler nelerdir? Özgürlük insana fazla ağır gelen, kaçmaya çalıştığı bir yüke dönüşebilir mi? Özgürlük niçin bazıları için erişilmek istenen bir amaç, bazıları için de bir tehlikedir?

Doğuştan bir özgürlük isteğinin yanında içgüdüsel bir boyun eğme isteği de olamaz mı? Eğer yoksa, günümüzde birçok insan için geçerli olan bir lidere boyun eğme isteğini nasıl açıklayabiliriz? Boyun eğilen otorite her zaman görülen bir otorite midir, yoksa görev, vicdan gibi içsel otoritelere, zorlanımlara ya da

kamuoyu gibi adı olmayan otoritelere boyun eğmekten söz edilebilir mi? Boyun eğmede gizli bir doyum var mıdır, varsa özü nedir?

İnsanlarda doyurulamaz iktidar hırsını yaratan nedir? Yaşama enerjilerinin gücü mü, yoksa temel bir zayıflık, hayatı olduğu gibi ve sevgiyle yaşayamama mı? Bu istekleri güçlü kılan psikolojik koşullar nelerdir? Bu tür psikolojik koşulların dayandığı sosyal koşullar nelerdir?

Özgürlüğün insan açısından incelenmesi, genel bir sorunu irdelemeye iter bizi. Bu da, sosyal süreçte psikolojik etkenlerin etkin güçler olarak oynadığı roldür. Bu da bizi sosyal süreçte psikolojik, ekonomik ve ideolojik etkenlerin etkileşimine götürür. Faşizmin büyük uluslar üzerindeki çekiciliğini anlamak için gösterilen her çaba, psikolojik etkenlerin rolünü kabul etmeyi gerektirir. Çünkü burada ele alınan politik sistem, temelde kişisel çıkarların akılcı güçlerine hitap etmeyen, varolmadığını, ya da hiç değilse çok uzun zaman önce kaybolduğunu sandığımız şeytanca güçleri insanda ortaya çıkaran ve harekete geçiren bir sistemdir. Geçtiğimiz yüzyıllarda, insan, eylemleri kişisel çıkarları ve buna göre hareket etme yeteneğiyle belirlenen akılcı bir varlık olarak görülüyordu. İktidar hırsı ve düşmanlığı insandaki itici güçler olarak kabul eden Hobbes gibi yazarlar bile, bu güçlerin varlığını kişisel çıkarların mantıklı bir sonucu olarak açıklıyordu: İnsanlar eşit olduğuna, mutluluk istekleri aynı olduğuna ve hepsini doyurmaya yetecek zenginlik bulunmadığına göre, insanlar zorunlu olarak birbirleriyle mücadele eder ve ellerinde olanı kaybetmemek için güç peşinde koşarlar. Ama Hobbes'un çizdiği bu portre geçerliliğini yitirmiştir. Orta sınıf daha önceki politik ya da dinsel yöneticilerin gücünü kırdıkça, insan doğa üzerinde egemenlik kurdukça, milyonlarca insan ekonomik bağımsızlığını kazandıkça, akılcı bir dünyaya ve temelde insanın akılcı bir varlık olduğuna beslenen inanç arttı. İnsan yapısındaki karanlık ve şeytanca güçler ortaçağlara ve tarihin daha eski çağlarına maledildi ve cehaletle, hain krallar ve rahiplerin kurnazca oyunlarıyla açıklandı.

İnsanlar bu dönemlere bakarken, uzun zamandır tehlike oluşturmayan bir yanardağa bakarcasına rahattılar. Çağdaş demokrasinin başarılarının bütün karanlık güçleri silip süpürdüğüne inanıyorlar güveniyorlardı. Dünya, çağdaş bir kentin iyi aydınlatılmış sokakları kadar parlak ve güvenli görünüyordu. Savaşlar eski zamanların son kalıntılarıydı ve savaşlara son vermek için bir tek savaş yetecekti; ekonomik buhranlar, belirli bir düzenle yinelense de, birer kazadan başka bir şey değildi.

Faşizm iktidara geldiğinde, insanların çoğu hem kuramsal hem de kılgısal açıdan hazırlıksızdı. İnsanın kötülüğe bu kadar eğilimi, iktidara bu kadar hırsı, güçsüzlerin haklarına bu kadar kayıtsızlığı, boyun eğmeye bu kadar isteği olabileceğine inanamıyorlardı. Yalnızca birkaç kişi, yanardağ patlamadan önceki gürültüleri duyabilmişti. Nietzsche on dokuzuncu yüzyılın dingin iyimserliğini bulandırmıştı, Marx da aynı şeyi bir başka açıdan yapmıştı. Bir süre sonra, Freud'dan da başka bir uyarı gelmişti. Kuşkusuz, Freud ve öğrencilerinin toplumda olup bitenler konusundaki kavrayışları oldukça naifti, sosyal sorunlara psikolojiyi uygularken de çoğu kez yanıltıcı yapılar kuruyordu, bununla birlikte, kendini kişisel duygu ve düşünce rahatsızlıklarına adamakla, bizi yanardağın tepesine çıkarıp kaynamakta olan kraterin içine bakmaya zorluyordu.

İnsan davranışlarının bir bölümünü belirleyen akıldışı ve bilinçdışı güçlerin gözlenmesi ve çözümlenmesinde Freud kendinden önceki çalışmalardan daha ileriye gitti. O ve çağdaş psikolojideki izleyicileri, varlığı çağdaş akılcılık tarafından gözardı edilen insanın akıl ve bilinçdışı yanlarını açığa çıkarmakla kalmayıp, bu akıldışı olguların belirli kuralları izlediklerini ve bu yüzden akılla kavranabileceğini gösterdiler. Freud bize rüyaların dilini, bedensel belirtileri ve insan davranışındaki

mantıksızlıkları anlamayı öğretti. Hem bu mantıksızlıkların, hem de bir insanın kişilik yapısının bütününün dış dünyanın ve özellikle de bebeklikteki olayların etkilerine bir tepki olduğunu ortaya çıkardı.

Ancak Freud kültürünün ruhuyla o kadar belirlenmişti ki, onun koyduğu bazı sınırların ötesine geçemedi. Bu sınırlar, onun hasta psikolojisini bile anlayışını sınırlandırdı; normal bireyi ve sosyal yaşantıda görülen mantıksız olguları anlamasını engelledi.

(...)

Bu kitapta girişilen çözümleme, Freud'un görüşüne karşıt olarak, psikolojinin temel sorununun şu ya da bu içgüdüsel gereksinimin doyumu ya da engellenmesi olduğu değil, bireyin dünyayla belirli bir bağlantısı olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bir ikinci varsayım da, bireyle toplum arasındaki ilişkinin statik bir ilişki olmadığıdır. Bir yandan doğanın belirli dürtülerle donattığı bir birey, öte yanda da ondan ayrı, bu doğuştan varolan eğilimleri doyuran ya da engelleyen bir toplum bulunduğu kabul edilmemektedir. Açlık, susuzluk, cinsellik gibi insanların hepsinin paylaştığı belirli gereksinimler varsa da, bireylerin kişiliklerindeki *farklılıkları* ortaya çıkaran sevgi ve nefret, iktidar hırsı ve boyun eğme isteği, duyumsal zevk ve korku gibi dürtülerin hepsi, sosyal sürecin ürünüdürler. İnsanın hem en güzel, hem de en çirkin eğilimleri, verili ve biyolojik bir insan yapısının parçası değil, insanı yaratan sosyal sürecin sonucudur. Bir başka deyişle, toplumun bastırıcı işlevinin yanı sıra bir de yaratıcı işlevi vardır. İnsanın yapısı, tutkuları ve kaygıları, kültürel birer üründür; hatta insanın kendisi de tarih adını verdiğimiz sürekli insan çabasının en önemli yaratıcısı ve başarısıdır.

(...)

Ama yalnızca tarih insanı yaratmaz, insan da tarihi yaratır. Bu görünürdeki çelişkinin çözümü, sosyal psikolojinin alanını oluşturur. Bu alanın görevi yalnızca tutkuların, isteklerin, kaygıların sosyal sürecin bir *sonucu* olarak değiştiğini ve geliştiğini göstermek değil, aynı zamanda belirli biçimlere bürünen insan enerjisinin nasıl *üretici güçlere* dönüşüp *sosyal süreci biçimlendirdiğini* göstermektir.

(...)

Yukarıda söylenenlerden şu sonuç çıkmaktadır: Bu kitapta sunulan görüş, Freud'un görüşünden ayrılmaktadır, çünkü Freud'un tarihi sosyal olarak koşullanmamış psikolojik güçlerin sonucu olarak yorumlamasına karşıdır. Aynı zamanda sosyal süreçte dinamik etkenlerden biri olarak insan unsurunun etkisini gözardı eden kuramlardan da ayrılmaktadır.

Çeviren: Roza Hakmen

İkinci basımı çıktı

188 s., 750 TL. (KDV dahil)

"Gerçek bir edebiyat olayı"
— The New York Times Book Review

"Çarpıcı ve özgün bir kitap"
— Graham Greene

Barbarları Beklerken Güney Afrikalı yazar J.M. Coetzee'nin üçüncü romanı. Coetzee 1940'ta Kap'ta doğdu. Güney Afrika'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim gördü. İlk romanı **Dusklands** 1974'te yayımlandı. 1977'de **In the Heart of the Country** ve 1980'de **Barbarları Beklerken** adlı romanlarıyla Güney Afrika'nın en önemli edebiyat ödülü olan CNA'yı iki kez kazandı. **Barbarları Beklerken** ayrıca İngiltere'de Geoffrey Faber ve James Tait Black ödüllerini aldı.

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

GENEL DAĞITIM: YADA A.Ş.
Doktor Şevki Bey Sok. No: 6 Divanyolu-İstanbul Tel: 520 74 72 Konur Sok. No: 17 Kızılay-Ankara Tel: 18 90 99

AFA ÇAĞDAŞ USTALAR DİZİSİ

AFA Yayınları ünlü Fontana-Modern Masters dizisinin kitaplarını Türkçe olarak yayımlıyor.

Afa Yayınları "Çağdaş Ustalar Dizisi"nin sekizinci kitabını da yayımladı. Bu güne kadar bu diziden çevrilip basılmış olan kitaplar şunlar:

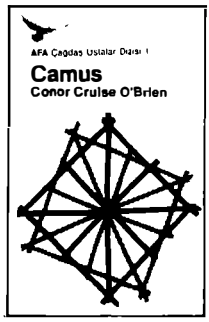
CAMUS, Conor Cruise O'Brien
(Çeviren: Fatih Özgüven)
WEBER, Donald MacRae
(Çeviren: Nur Vergin)
WITTGENSTEIN, David Pears
(Çeviren: Arda Denkel)
KEYNES, D. E. Moggridge
(Çevirenler: U. Talu - Y. Güven)
ORWELL, Raymond Williams
(Çeviren: Nejat Bayramoğlu)
LÉVI-STRAUSS, Edmund Leach
(Çeviren: Ayla Ortaç)
LE CORBUSIER, Stephen Gardiner
(Çeviren: Üstün Alsaç)
SAUSSURE, Jonathan Culler
(Çeviren: Nihal Akbulut)

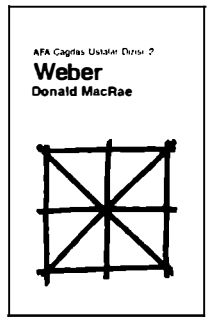
Çağdaş insan düşüncesinin ulaştığı boyutları görmek isteyen her aydının kitaplığında mutlaka bulunması gereken bu güzel dizinin son yayımlanan kitabından, Johathan Culler'in *Saussure*'ünün giriş bölümünden kısa bir alıntı veriyoruz:

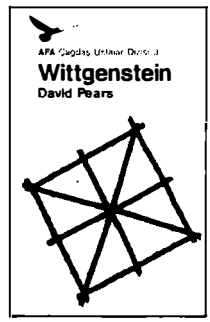
Giriş

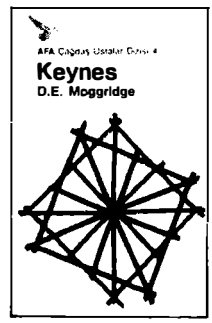
Çağcıl dilbilimin babası Ferdinand de Saussure, dilin ve dillerin dizgesel incelenmesini, yirminci yüzyıl dilbiliminin günümüzdeki aşamaya varmasını sağlayacak şekilde yaniden düzenleyen kişidir. Yalnızca bu özellik onun bir Çağcıl Usta olmasına yeter: Kendisinin çağcıllaştırdığı bir bilim dalının ustası. Ama dikkatimizi ona yöneltmemizin başka gerekçeleri de var.

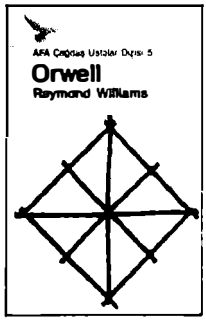
İlkin, iki büyük çağdaşı, toplumbilimde Emile Durkheim ve ruhbilimde Sigmund Freud ile birlikte insan davranışı çalışmalarını yepyeni bir temele oturtmaya yardımcı oldu. Bu üç adam, insan davranışına, fizik dünyanın olaylarına benzer bir dizi olay gibi yaklaşıldığında, insanın ve onun kurumlarının yeterince kavranamayacağını farkettiler. Bir bilim adamı, nesnelerin belli koşullar altında davranışını inceleyebilir; örneğin, değişik açılarda ya da hızda fırlatılmış füzelerin izledikleri yol; ya da bir kimyasal maddenin türlü ısılarda değişik tepkileri gibi. Bilim adamı, sıradan insanın bu konudaki düşünce ya da izlenimlerine hiç aldırmadan, neler olup bittiğini anlatabilir ve nedenleri açıklayabilir. Ama insan davranışı değişiktir.

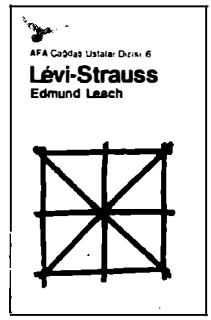


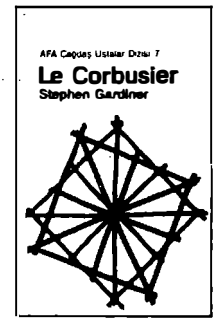


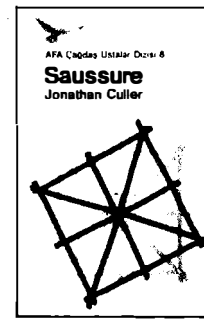












Araştırmacı, insan davranışını incelerken davranışın o toplum bireyleri için taşıdığı anlamı öznel izlenimler diye bir yana atamaz. Eğer kişiler belli davranışları görgüsüzlük olarak niteliyorlarsa, bu, araştırmacıyı doğrudan ilgilendiren bir olgu, toplumsal bir olgudur. Davranış ve nesnelerin toplumdaki anlamını görmezden gelmek, yalnızca fiziksel olayları incelemek demek olurdu. İnsan davranışını inceleyen biri olayların kendisiyle değil anlamlı olaylarla ilgilenir.

Üstelik, Saussure, Freud ve Durkheim, insan davranışını inceleyen bilimin, tek tek olayların tarihsel nedenlerine inmeye çalıştığında en iyi fırsatları kaçırdığını gördüler. Oysa, bu bilim, olayların genel bir toplumsal çerçeve içindeki işlevleri üzerine yönelmeli. Toplumsal olguları belli bir gelenek ve değer dizgesinin bir parçası olarak değerlendirmeli. İnsanların bir toplumda yaşamalarını, birbirleriyle iletişim kurmalarını ve genellikle davrandıkları biçimde davranmalarını sağlayan değer ve gelenekler nedir? Bu soruları yanıtlamaya kalkışırsak, sonuçta türlü olayların tarihsel nedenlerini soran soruları yanıtlayandan çok farklı bir bilim dalı elde ederiz. Saussure ile iki çağdaşı, tek tek nedenlerden çok temelde yatan bir dizgeyi arayan bu tür bir araştırmanın üstünlüğünü ortaya koyup, böylece, insan üstüne daha kapsamlı ve yerinde bir incelemeye olanak sağladılar.

İkincisi, Saussure, ortaya koyduğu yöntembilgisel örnekle ve öne sürdüğü türlü ökelik önerilerle, göstergelerle gösterge dizgelerinin genel biliminin, göstergebilimin ve çağdaş bir akım olan yapısalcılığın da gelişmesine yardımcı oldu. Gerçekten de son birkaç yıldır Saussure'e yönelen ilginin canlanmasının nedeni, onun yapısal dilbilimin olduğu kadar göstergebilim ile yapısalcılığın da esin kaynağı olmasıdır.

Üçüncüsü, yöntembilgesel düşüncelerinde ve dile genel yaklaşımında Saussure, Modernist düşüncenin temel güdümleri diyebileceğimiz şeyi açıkça dile getirir. Yüzyılımızın başlangıcında işe koyulan bilim adamlarının, düşünürlerin, sanatçıların ve yazarların karmaşık ve kargaşa içinde bir evrenle uzlaşmaya çabaladıkları yolları tanımlar. Kişi, çağcıl dünyanın görünürdeki kargaşasıyla dizgesel olarak nasıl başa çıkabilir? Bu soru birçok alanda sorulup duruyordu ve Saussure'ünkiler örnek alınabilecek yanıtlardı: Salt ya da Tanrısal bir bakışa varmayı umamayız ama bir açı seçip, bunun sınırları içinde, nesneleri, ne türden olursa olsun özlerinden dolayı değil de birbirleriyle olan bağıntılarıyla tanımlayabiliriz. Saussure, Modernist düşüncenin güdümlerini olağanüstü bir açıklıkla kavramamızı sağlar.

Son olarak, Saussure'ün dile yaklaşımı, insana değgin, özellikle dille insan anlığı arasındaki yakın ilişkiye değgin yeni düşünme yollarının ana sorunlarında da odaklanır. İnsan gerçekten de 'konuşan hayvan'sa; dünyayla alışverişi, en açık biçimde insan dilinde ortaya konmuş, kurucu ve ayırdedici işlemlerle belirlenen bir yaratıksa, bizi onun ardına düşüren Saussure'dür. İnsanın her şeyi, anlamı ileten dizgelerle düzenleme eğiliminden söz ediyorsak, son derece

Saussure'cü bir düşünce çizgisindeyiz demektir.

Saussure'ün dilbilime, genel olarak toplumbilimlerine, göstergebilim ile yapısalcılığa, Modernist düşünce ile bizim insanlık anlayışımıza yaptığı bütün bu katkılar, onun çağcıl düşünsel tarihin ileriye dönük gelişmelere kaynak niteliğinde bir kişisi olmasını sağlar. Dolayısıyla, bu kitap bize Saussure'ün önemini tanımlayacaksa, dilbilim, göstergebilim, düşünbilim ve toplumbilimleri alanlarına yayılmak zorundadır. Ne var ki, Saussure'ün kendisi çok az şey kaleme almıştır. Tüm yayımladıkları, ilk Hint-Avrupa dilinin ünlüler dizgesi üzerine bir kitap, Sanskrit'de tamlayan durumunun kullanımı konusunda bir doktora tezi ile bir avuç teknik yazıdır. Ardında bir yığın yayımlanmamış değerli yazı da bırakmış değildir. Hem dilbilim alanında, hem de bu alan dışındaki etkisi kâğıda dökmediği bir şeyden kaynaklanır. 1907 ile 1911 arasında Cenevre Üniversitesinde profesör olarak genel dilbilim konusunda üç dizi ders vermiştir. 1913'te ölümünden sonra öğrencileriyle iş arkadaşları onun öğrettiklerinin yitirilmemesi gerektiğine karar verip birçok değişik ders notundan *Cours de Linguistique Genérale (Genel Dilbilim Dersleri)* adı verilen bir kitap oluşturdular.

Birinci bölümde *Dersler*'in bu garip doğuşu, yayımlanmış metnin bir araya getirilme biçimi konusunda daha söyleyeceklerimiz olacak. Şimdilik önemli olan nokta şu: Saussure'ün çağcıl düşünce için genel önemi ne olursa olsun — ki son derece büyüktür — o, her şeyden önce ve en önemlisi, belki de her şey bir yana bir dilbilimçiydi, bir dil öğrencisiydi. Saussure'ü yalnızca ününden dolayı, çağcıl dilbilimin kurucusu, yeni bir dil anlayışının geliştiricisi, insanbilimcilerle yazın eleştirmenlerinin esin kaynağı olarak tanıyan biri, *Genel Dilbilim Dersleri*'ni dil ile anlığın niteliklerine değgin şaşırtıcı gözlemler, toparlayıcı genellemeler, toplumsal ve iletişimsel bir varlık olarak insan hakkında süslü püslü ve uzun uzadıya kuramlarla dolu bir kitap olarak görmeye hazır olabilir. Aslında, gerçekle uzak yakın bir ilgisi yok bunun. *Dersler*'de okuru etkileyen Saussure'ün konusunun dayanaklarına gösterdiği, etkin ve kılı kırk yaran özendir.

Saussure, kendinden önceki dilbilimcilerin sormayı düşünmediği temel ve irdeleyici sorular sorar ve dilin inceleniş biçiminde devrim yapan yanıtlar verir. Bulduğu çözümlerle yaptığı tanımlar ilk bakışta yalnızca dilbilim öğrencilerinin ilgisini çekecekmiş gibi görünüyorsa da, Fransızların 'insan bilimleri' dediği, fiziksel nesnelerle olayların kendisi yerine, doğrudan doğruya nesneler ile eylemler dünyasıyla uğraşan konulara değinir. Saussure'ün gösterge ve gösterge dizgeleri üstüne ürettiği düşünceler insan yaşantısını düzenleyen yolların genel olarak incelenmesine yol açar.

Daha geniş bir alanı kaplayan bu önem, bu kitabın okurlarının ilgisini, Saussure'ün yaptığı ayrımlardan ve dilbilim anlamlarının tam nitelikleri konusundaki tartışmalardan, kuşkusuz daha çok çeker. Bu yüzden, ilerdeki bölümlerdeki tartışmalar sürekli daha geniş konuları amaç edinecektir. Saussure'ün düşüncelerinin köküdeki sezdirimleri kavramak istiyorsak, tartışmasını dayadığı mantığı belli ayrıntılarıyla izlememiz gerekir. Saussure'le, geriye, başlangıç ilkelerine dönüp, insan dili, göstergenin niteliği, dil birimlerinin kimliği konularında temel sorular sormalıyız. Saussure'ün dil kuramını araştırarak başlamalıyız işe.

Bu kolay bir iş değil. Ayrıntılı açıklama gerektirir. Saussure'ün kendisinin bile genel dilbilim konusunda bir ders kitabı yazacak durumda olmadığına inanması da bunun kolay başedilecek bir iş olmadığını yeterince açıkça gösteriyor. Dilbilimin temel sorunlarını tartışmasız çözdüğüne inansaydı, yalnızca bir göz attığı düşüncelere doyurucu çözümler bulamadığını, ancak bu yönde çabaladığını düşünmeseydi, kuşkusuz

kitabı kendi yazardı. O yazmadığına göre, biz, daha doğum sürecini bitirmemiş ama bu süreç sırasında bile, kendinden sonra gelen dilbilimci kuşaklar üstünde güçlü bir etki yaratabilmiş bir düşünceyi kavrayabilmek için bir çaba göstermeliyiz.

Öyleyse, Saussure'ün yaşamı ile *Dersler*'in basımına yol açan koşullara kısa bir göz attıktan sonra ilk işimiz, Saussure'ün dil kuramını incelemek olacaktır: Başlangıç ilkeleriyle yola çıkıp, çağcıl dilbilimin temellerini yeniden kurmak. Ancak bu şekilde donandığımızda, Saussure'ün ve yapıtının önemini anlamanın temeli olan ikinci işin üstesinden gelebiliriz. *Dersler*, Saussure'ün, o zamanlar uygulanan dilbilimin kuramsal temellerine duyduğu hoşnutsuzluktan doğdu. Saussure'ün gördüğü biçimiyle dilbilimin durumu neydi? Onun yapıtı dilbilimin tarihine, dil üstüne düşüncelerin tarihine nasıl uyuyor? Sonra, Dördüncü Bölümde geçmişten günümüze ve geleceğe dönüp, Saussure'ün yapıtının, göstergebilim ile onun uzgörüp ama gerçekte ölümünden yıllarca sonra biçimlenmeye başlayan göstergelerin genel bilimi için önemini ana hatlarıyla belirtebiliriz.

Saussure'ün düşüncelerinin dilbilim ile göstergebilimdeki yazgısını izlemek, bunların gerçek etkisinin izlerini sürmek kuşkusuz asıl işimiz, ama yirminci yüzyıl düşüncesi için önemini toparlayacaksak, *Dersler*'de yetersiz bir biçimde belirtilmiş ve çoğunlukla yanlış anlatılmış ya da gözardı edilmiş yönleri yapıtında açığa çıkarmaya da girişmeliyiz. Böylece Saussure'ün, yalnızca yakın geçmişteki önemli bir kişi değil, belki de özellikle günümüzde, önemli bir anlıksal varlık olarak görülmesini sağlayabiliriz.

Varlık

Ocak 1986 Sayısında

ETKİNLİK VE EDİLGİNLİK AÇISINDAN 1985

•

VARLIK ABONE KAMPANYASI

Varlık, ulaşım ve dağıtım zorluklarını göz önünde bulundurarak okurlarına abone kolaylıkları sağlıyor.

1. Ocak ve **şubat** aylarında Varlık'a bir yıllık abone olanlar kampanya indiriminden yararlanıp,

bir yıllık abone karşılığı
2800 TL. yerine **2500** TL ödeyecekler.

2. Ocak ve **şubat** aylarında Varlık'a bir yıllık abone olanlara kampanya armağanı olarak Varlık Yayınları arasından seçilmiş
1000 TL tutarında kitap paketi ücretsiz gönderilecek.

Ayrıca

3. Varlık aboneleri Varlık Yayınları arasından seçecekleri kitapları alırken **% 30** indirimden yararlanacaklar.

Varlık'a abone olmak için posta çeki hesap no: 119822'ye tutarı yatırıp bir mektupla bildirmeleri yeterlidir.

VARLIK ABONE KAMPANYASINDAN YARARLANINI...
VARLIK ABONE KAMPANYASINI DUYURUNI...

Not: Varlık Yayınları'ndan seçecekleri kitapları alırken abone indirimi uygulaması yalnız **ocak** ve **şubat** süresince olmayıp abone için sağlanan sürekli bir kolaylıktır. Abonelik sürdükçe yararlanılır.

LANGSTON HUGHES
Alabama'da Şafak

Yayın dünyasına Attilâ Dorsay'ın *O İsimler O Yüzler* adlı yapıtıyla giren Kavram Yayınları ikinci kitap olarak Atilla Birkiye'nin *Saptamalar - Bir Sonbahar Güncesi*'ni yayımlamıştı. Bu genç yayınevinin üçüncü kitabı ise Amerikalı zenci şair Langston Hughes'un (1902 - 1967) şiirlerinden yapılmış yeni bir derleme: *Alabama'da Şafak*. Şiirleri seçip çeviren Ergin Koparan başta ozanın yapıtları üzerine bilgiler vermiş. Şairin dilimizdeki çevirilerini şöyle anlatıyor:

"Langston Hughes, şiirleri Türkçeye sık çevrilen bir ozan. Çeşitli dergi ve seçkilerde yer alan şiirleri beğeniyle karşılanmış. Özellikle Orhan Veli'nin çıkardığı YAPRAK dergisinin 1. sayısında, (1 Ocak 1949) yayımlanan, Melih Cevdet Anday'ın Türkçeleştirdiği "Bir Zenci Kız İçin Türkü" hâlâ unutulmayan, dillerde dolaşan bir şiir... Bu arada Hughes'dan çevrilen şiirler üç kez kitap olmuş. Bu kitaplar Hughes'un belli bir kitabının çevirisi olmayıp üçü de seçki niteliğinde:

"1 — *Memleket Özlemi*, Türkçesi; Necati Cumalı, Ataç Kitabevi 1961 (25 şiir);

"2 — *Şiirler*, Türkçesi: Talât Sait Halman, Yeditepe Yayınları, 1971 (Bu kitabın ilk bölümünde 9 çevirmenden 16 şiir, ikinci bölümde ise Sayın Halman'ın Türkçeleştirdiği 76 şiir yer alıyor.)

"3 — *Özgürlük Gibi Sözcükler*, Türkçesi: Özcan Özbilge, Kaynak Yayınları, 1985 (56 şiir)"

Alabama'da Şafak'ta ise Ergin Koparan'ın çevirdiği doksan altı şiir yer alıyor. Çevirmen "Önsöz Yerine" başlıklı kısa yazıda şairi şöyle değerlendirmiş:

"Afrika'nın yeşilinden maviliğe açılırken köle gemileri, yalnızca karaderili köleler götürmediler Kolomb'un Hindistan(!)ına. Tamtamlarıyla, ezgileriyle yeni bir kültür ayak bastı karaya ve yayıldı çiftliklere, işliklere. Müzikleri, türküleri geldi birlikte ta Afrika'dan.

"Dizeleri dolaştı dilden dile. Kara adamların ak dizeleri topladı pamuğu, dizeler bağladı Mississippi'de gemiyi iskeleye, dizeler ateşçi oldu. Pasific Union lokomotifinde bir baştan bir başa geçmeye ülkeyi. Ve sonra elleri kesildi dizelerin, ağaca asılıp yakıldı, linç edildi dizeler. Kuzey-Güney savaşından sonra 'özgür' dizeler beyazların yarı ücretine çalıştı, dolaştı 'özgürce' karalara ayrılmış bölümünde kentlerin, karalara ayrılmış taşıtlarla. Büyüdü kederleri, acıları. Caz oldu hüznün adı, yola çıktı New Orleans'dan dünyaya. Okuma yazma öğrenmesin diye kesilen eller yazar oldu, kaçmasın diye prangalanan ayaklar madalyaya koştu, kukuletalı beyaz adam ara verdi 'pis zenci'yi dövmeye, dinlemek için radyodaki caz konserini.

"Ve 'dört küçük çocuğunun derilerinin rengine göre değil, kişiliklerine göre değerlendirilecekleri günleri' düş-

KARADERİLİ KIZIN TÜRKÜSÜ

Aşağılarda, güneyin oralarda,
(Yüreğim paramparça)
Astılar genç karaderili sevgilimi
Yolağzındaki bir ağaca.

Aşağılarda, güneyin oralarda,
(Yaralı gövde yukarda)
Sordum beyaz İsa'ya
Neye yaradı onca dua?

Aşağılarda, güneyin oralarda,
(Yüreğim paramparça)
Aşk çıplak bir gölgedir
Budaklı ve çıplak bir ağaçta.

lerken kara adam, 1902'de dünyaya gelen Missourili Langston Hughes da dizeleriyle katıldı kara adamların sesine.

"İlk şiiri 'Kara Adam Irmakları Anlatıyor,' 1921 yılında 'Crisis' dergisinde yayımlanan Hughes, 1925 yılında 'Opportunity' dergisinin Şiir Ödülü'nü 'Yorgun Türkü' (The Weary Blues) şiiriyle kazanmıştı. Ertesi yıl yayımlanan ilk kitabına adını verdi ödül alan şiiri...

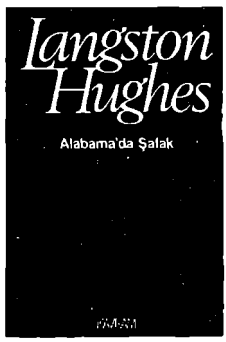
"*Yorgun Türkü*'nün 1926'da yayımlanışı yalnızca Amerikan edebiyatına yeni bir ses ve uyum getirmiyor, aynı zamanda değişik bir sesin doğuşuna da tanıklık ediyordu.

"Yayımlandığı yıllarda 'sanattan uzak olduğu apaçık' yargılarıyla eleştirilen; gerçekte karaderili insanların konuşma ritmine ve türkülerine yakın bu dizeler, olgun ve son derece duyarlı bir ozanı ortaya koyuyor, Harlem'deki çeşit çeşit sesin tadını İngilizce konuşan okurlara getiriyordu.

"Caz'ın, blues'un, spirituals'ın ritmi yansıyor bu dizelere. Arna Bontemps, Hughes için 'özgün caz ozanı' diyor. Hemen eklemeli Hughes'un son yıllarında şiirlerini caz eşliğinde okuduğunu. Ama cazdan çok daha fazlası var bu dizelerde. Çalışma, mutluluk, başarı, şaşkınlık ve zorla yeri değiştirilmiş bir ırkın acı anlayışı... En önemlisi gerçek bir ozanın öngörüleri ve konuşmaları. Her şeyden önce lirik bir ozan olarak Langston Hughes, önem verdiği olgulardan, iyi kavradığı ve değer verdiği insancıl etmenlerden yoğun bir biçimde söz ediyor. Kimi övgüyle, kimi kınayarak, kimi katıksız türküyle...

"1967'de sustu Hughes, dizeleri uçuşuyor aramızda..."

Langston Hughes zencilerin anlatım biçimlerini, Amerikan şiir geleneğiyle bütünleştirerek özgün bir halk şiiri yaratmıştır.



KARADERİLİ

Karayım ben:
Gecenin karanlığınca kara,
Afrikamın derinliklerince kara.

Köleydim ben:
Sildirirdi Sezar, saray merdivenlerini bana.
Bendim, Washington'un çizmelerini parlatan.

İşçiydim ben:
Ellerimin üzerinde yükseldi piramitler.
Ben kardım harcını gökdelenlerin.

Türkücüydüm ben:
Georgia'ya ta Afrika'dan
Taşıdım kederini türkülerimin.
Ragtime'ı yaratan benim.

Kurbandım ben:
Ellerimi kesti Belçikalılar Kongo'da.
Linç ederler Mississippi'de beni, hâlâ.

Karayım ben:
Gecenin karanlığınca kara,
Afrikamın derinliklerince kara.

ADAM / roman

Yerli

OKTAY AKBAL
İki Roman 400 TL

MELİH CEVDET ANDAY
Gizli Emir 950TL
Aylaklar 1000 TL

MUSTAFA BALEL
Asmalı Pencere 950TL

ERHAN BENER
Böcek 700 TL

VÜS'AT O. BENER
Buzul Çağının Virüsü 850TL

SEVİM BURAK
Everest My Lord 500TL

LEYLÂ ERBİL
Karanlığın Günü 1000 TL

SELİM İLERİ
Destan Gönüller 700TL

ATTİLÂ İLHAN
Kurtlar Sofrası 1600 TL

TARIK DURSUN K.
Hasangiller / Rızabey Aile-Evi 900 TL

MEHMED KEMAL
Kalenin Eteğinde / Pulsuz Tavla 850TL

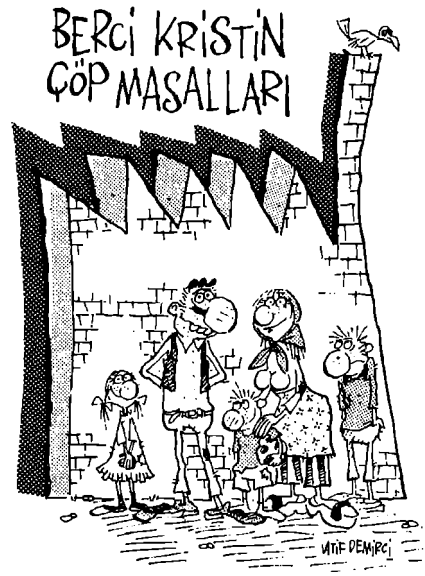
SAMİM KOCAGÖZ
Yılan Hikâyesi 700TL

OKTAY RİFAT
Bay Lear 800 TL

KEMAL TAHİR
Kelleci Memet 1200TL
Rahmet Yolları Kesti 1200TL

LATİFE TEKİN
Sevgili Arsız Ölüm 750TL
Berci Kristin Çöp Masalları 600 TL

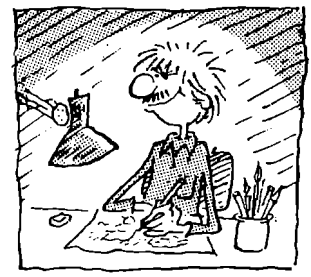
ADAM değerli kitaplar yayınlar.



LATİF DEMİRCİ

1961 yılında İstanbul'un bir semtinde doğdum. Okuma, yazma ve çizmeyi öğrenince karikatür çizmeye başladım. 14 yaşımdayken (1975) ilk karikatürüm "Gırgır" dergisinde yayımlandı... Ve liseyle birlikte Gırgır'a başladım. Gırgır'dan geçtim ama, lise kolay değildi!.. Liseyi daha sonra dışardan imtihanlara girerek bitirdim. Sonra da (1980) D.G.S.A. Seramik bölümüne girdim. 1975 yılından beri karikatür çiziyorum... Hatta 1978-1979 yıllarında 1,5 yıl kadar altı arkadaşımla "Mikrop" isminde bir mizah dergisi bile çıkardık...

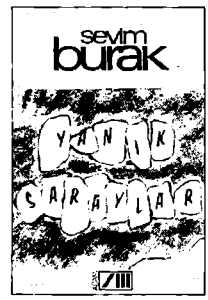
Şu anda sürekli olarak "Gırgır"da Muhlisbey'i, "Fırt"ta Tarzan'ı ve "Yeni Gündem"de de karikatürler çiziyorum. 1985 yılı içinde de *the selamın aleyküm* adıyla çoğunlukla daha önce yayımlanmamış karikatürlerimden oluşan bir albüm basıldı... Şimdiye kadar hiçbir yarışmaya katılmadım.

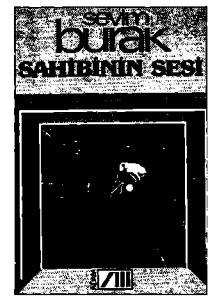


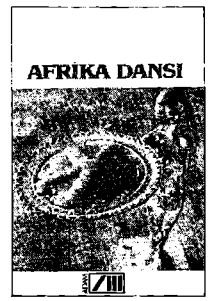
ADAM

sevim burak

Bütün yapıtları







ADAM değerli kitaplar yayımlar.

YADA Yayın Dağıtım A.Ş.'ne
(Dr. Şevkibey Sokak 6/A 34400 Divanyolu-İSTANBUL)

ADAM SANAT Dergisine 1 yıllık / 6 aylık abone olmak istiyorum. Abone bedeli 3500 TL'nı / 1800 TL'nı YADA'ya 13455-4 no'lu posta çeki ile havale ettim. Dergiyi aşağıdaki adrese göndermenizi rica ederim.

Adı Soyadı : .....
Adres : .....
.....

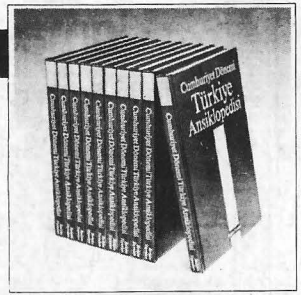
Ek: Posta Çeki
Fotokopisi

Tarih : .....
İmza : .....

İletişim Ansiklopedileri şimdi taksitle!

Ülkemiz kültür hayatının en seçkin ve kalıcı ansiklopedileri şimdi taksit olanağıyla sizlere ulaşıyor!

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE ANSİKLOPEDİSİ



Belli başlı her konuyu uzman yazarların, araştırmacıların kaleminden okuyacaksınız. Aydın bir kitaplıkta mutlaka bulunmalı. 10 cilt.

TANZİMAT DÖNEMİ TÜRKİYE ANSİKLOPEDİSİ

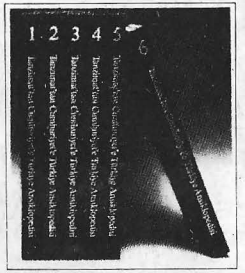
Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi'nin bütünleyicisi. Çağdaş Türkiye'nin açılımlarının da sorunlarının da köklerini barındıran Tanzimat ve sonrası yakın tarihin, müesseseleri, olayları, siyaseti, ekonomisiyle tam bir dökümü. 6 cilt.

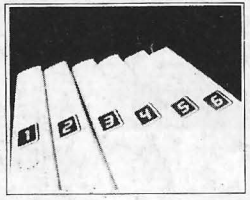
BİLGİSAYAR ANSİKLOPEDİSİ

Okuyan, çalışan herkesin edinmesi gerek. Bilgisayar öğrenmede gecikmek istemeyen herkese çağın bilgisini açık-seçik aktaran, bilgisayar kullanmayı öğreten ansiklopedi. 6 cilt.

TARİH VE TOPLUM

Çok önemli bir kaynak: Tarihin tarihten de öte önemini ortaya koyan... Tarihseverlerin yanı sıra, tarih'te bugünü ve yarını arayan çağdaş okurların vazgeçemeyeceği bir kaynak. 4 cilt.





GENİŞ BİLGİ İÇİN

İletişim Yayınları
Klodfarer Cad. İletişim Han No: 7 34400 Cağaloğlu/İSTANBUL Tel: 520 14 53/54/55
Konur Sok. 24/4 Yenişehir/ANKARA Tel: 235 36 00-25 20 71
857 Sok. İzmiroğlu İşhanı Kat 3 No: 306 Konak/İZMİR Tel: 14 90 42

PEŞİN SATIŞ KOŞULLARI

	Cilt Fiyatı (KDV Dahil)	Takım Fiyatı (KDV Dahil)
Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi	☐ 3500.-TL	10 cilt × 3500 TL.
Bilgisayar Çağdaş Teknoloji Ansiklopedisi	☐ 4000.-TL	6 cilt × 4000 TL.
Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi	☐ 3500.TL	6 cilt × 3500 TL.
Tarih ve Toplum Ansiklopedik Dergi	☐ 4000.-TL.	4 cilt × 4000 TL.

TAKSİTLİ SATIŞ KOŞULLARI

	Peşin	Aylık Ödeme	Vade
Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi	☐ 4000.-TL	5000.-TL	8 ay
Bilgisayar Çağdaş Teknoloji Ansiklopedisi	☐ 2800.-TL	3500.-TL	8 ay
Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi	☐ 2400.-TL	3000.-TL	8 ay
Tarih ve Toplum Ansiklopedik Dergi	☐ 2000.-TL	2500.-TL	8 ay

NASIL KATILACAKSINIZ?

Peşin veya taksitle satın almak istediğiniz yayını listede işaretleyin. Peşinat miktarını İLPA A.Ş. 179167 no'lu posta çekiyle adresimize gönderin. Size satış sözleşmesi göndereceğiz. Sözleşmenizi doldurup bize taahhütlü olarak göndereceksiniz ve bize ulaştığında seçtiğiniz yayın adresinize gönderilecektir.

Adım : .....
Soyadım : .....
Adresim : .....
Telefonum: .....
İmza : .....